

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce  
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 24

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT  
OF THE ARTS AND SCIENCES  
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION  
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland

edited by Sylwia Panek

volume 24

Tadeusz Budrewicz  
Radosław Okulicz-Kozaryn  
**The Aesthetics of “Common Sense”?**

The study discusses the polemic over the criteria and nature of realism in art. In 1885 Bolesław Prus criticized the means of determining values in art based on the categories of ideas because it defies common sense. Wiktor Gomulicki in turn, refuted the cognitive bases of realism. In this context, both sides advanced arguments for and against the concept of the ideal in art – taking as their palette of theories that of the aesthetic according to Hippolyte Taine and Eugène Véron. The brouhaha of 1885 saw a climax of polemics and the cut and thrust of opinions that concerned naturalism in literature, the historic in painting, painterly impressionism as well as that of monumental and allegoric art. The canvas upon which the war of words was waged concerned writers and painters grouped around the weekly *Wędrowiec* who campaigned for their manifesto, the polemic between Stanisław Witkiewicz and Henryk Struve on the meaning of colour and light in painting and the nation-wide discussion that ensued from the competition for a monument to the Polish bard Adam Mickiewicz. The most significant voices of polemic were published in the Warsaw press of the time and moreover, the echo of positions taken resounded throughout the breadth and width of Poland. Casting a glance as it were back to the polemic of 1885 affords one the opportunity to deepen and broaden discussion of what may be said to be a milestone in anti-positivist movements in the related arts of that period.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK  
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY  
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce  
pod redakcją Sylwii Panek  
tom 24

Tadeusz Budrewicz  
Radosław Okulicz-Kozaryn  
**Estetyka „zdrowego rozsądku”?**



Poznań 2020  
WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK  
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN  
Jakub Kępiński

Recenzent  
dr hab. Joanna Zajkowska

Redakcja językowa i korekta  
Elżbieta Turzyńska

Projekt okładki  
Elżbieta Kidacka

Łamanie  
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana  
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego  
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”  
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Tadeusz Budrewicz, Radosław  
Okulicz-Kozaryn, Poznań 2020

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo  
Przyjaciół Nauk, Poznań 2020

ISBN 978-83-7654-422-9

ISSN 2081-5999

# Spis treści

## ROZPRAWA WSTĘPNA

Epoka sporów o sztukę .....	13
Pojedynynek .....	18
Na przedpolu .....	23
Jeszcze jedna okoliczność sporu, czyli powszechna walka o pomnik Mickiewicza .....	27
Z wcześniejszych zmagani .....	33
Bitwa .....	35
Lekka forma debaty fundamentalnej .....	53
Punkty sporu .....	57
Wyzwalanie realizmu z doktrynerstwa .....	66
Kroki pojednawcze – niepozbowione akcentów polemicznych .....	71

## TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych .....	79
Nota edytorska .....	83

## POLEMIKA CENTRALNA

Bolesław Prus	
Kronika tygodniowa [I] .....	91
Bolesław Prus	
Kronika tygodniowa [II] .....	115
Wiktor Gomulicki	
Estetyka „zdrowego rozsądku” .....	119
Bolesław Prus	
Zamiast kroniki, rzecz o estetyce „nierozsądku” .....	143

Wiktor Gomulicki	
Logika „wykrętów” (Odpowiedź panu Prusowi) .....	165

#### DALSZE KRĘGI DYSKUSJI (TŁO FILOZOFICZNE)

B. Błbłcki [Bronisław Białobłocki]	
[rec.] <i>Szkice estetyczne</i> p. M. Massoniusa.	
Warszawa 1884 r., str. 114 .....	183
Marian Massonius	
Odpowiedź p. Błbłckiemu w kwestii estetyki .....	193

#### PRZED POLEMIKĄ WŁAŚCIWĄ

W. [Stanisław Witkiewicz]	
Malarstwo i krytyka u nas. I .....	203
Incognitus [Jan Brzeziński]	
Felieton teatralny .....	217
Władysław Bogusławski	
Brzydka. Fragment z dramatu przyszłości .....	229

#### GŁOSY RÓWNOLEGŁE I ZAZĘBIAJĄCE SIĘ

W. [Stanisław Witkiewicz]	
Malarstwo i krytyka u nas. II [odc. 1–3] .....	241
Wiktor Gomulicki	
<i>Hus</i> . Obraz Wacława Brożika .....	265
W. [Stanisław Witkiewicz]	
Malarstwo i krytyka u nas. II [odc. 4–5] .....	271
Henryk Struve	
Słówko o krytyce artystycznej. Odpowiedź panu W.	
[cz. 1–2] .....	287
Władysław Bogusławski	
Przegląd artystyczny .....	307
W. [Stanisław Witkiewicz]	
Malarstwo i krytyka u nas. III .....	315
Henryk Struve	
Słówko o krytyce artystycznej. Odpowiedź panu W.	
[cz. 3] .....	321

Bolesław Prus	
Warszawa, 23 marca .....	331
Avatar	
Rachunki .....	341
Bolesław Prus	
<i>Farys</i> .....	343
Wiktor Gomulicki	
Barwy, ich teoria naukowa i znaczenie w sztuce ([rec.]	
Henryk Struve, <i>Estetyka barw</i> , Warszawa 1886) .....	347
Bolesław Prus	
Kronika tygodniowa [III] .....	357
Cezary Jellenta	
Sekta estetyczna. I .....	367
Cezary Jellenta	
Sekta estetyczna. II .....	377
Cezary Jellenta	
Zakapturzony idealizm. I .....	387
Cezary Jellenta	
Zakapturzony idealizm. II .....	393
Bibliografia .....	405
Indeks osób .....	413





Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.



# ROZPRAWA WSTĘPNA





## Epoka sporów o sztukę

Gdyby Ignacy Rzecki, stary subiekt z *Lalki* Bolesława Prusa, żył naprawdę, pewnie by w swoim pamiętniku zanotował: „Mamy tedy rok 1885. Dopiero się zaczął, ale niechaj go kaczki zdepczą!...”. A może: „Ze smutkiem od kilku lat uważam, że na świecie jest coraz mniej dobrych pisarzy i rozumnych estetyków”<sup>1</sup>. I dodałby, iż ci estetycy zmieniające się ciągle „zjawisko piękna mierzą albo starymi formułami, opartymi na jeszcze starszych wzorach, albo indywidualnym, chwilowym wrażeniem”<sup>2</sup>. W roku 1885 wypłynęły na powierzchnię przekonania, opinie, stanowiska, postawy i wartości, które już od kilku lat pączkowały, teraz zaś zaabsorbowały opinię publiczną, zwróciły uwagę na sprawy wykraczające poza codzienność jednostek. W dodatku w każdej z trzech dzielnic rozbiorowych miały miejsca wydarzenia, których echa odbiły się w całym podzielonym politycznie kraju, przyczyniając się do integracji narodu.

W marcu 1885 roku władze pruskie wydały zarządzenie o wysiedleniu z granic państwa Polaków niemających

---

<sup>1</sup> Parafrazy według: B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1991, t. II, s. 271; t. I, s. 34.

<sup>2</sup> B. Prus, *Warszawa*, 22 października, „Kraj” 1883, nr 42, s. 8.

obywatelstwa pruskiego przed wejściem Królestwa Prus w skład Rzeszy Niemieckiej (1871). Formalnie mieli obywatelstwo rosyjskie i austriackie. Mimo protestów Europy zaczęto tzw. rugi, deportując Polaków do granic z Rosją i Austrią. Ofiarą padło około 25 tysięcy osób. Pozbawieni domów i pracy znaleźli pomoc rodaków – Galicja i Królestwo Polskie tworzyły komitety pomocy wysiedleńcom. Prasa, literatura, malarstwo skupiały się na barbarzyństwie pruskim i tragedii Polaków. Nie było wojny, a były ofiary. Polskie.

W lutym w Krakowie przeprowadzono konkurs na projekt pomnika Adama Mickiewicza. Naród we wszystkich zaborach zbierał składki na pomnik. Ogłoszenie wyników zbulwersowało kraj. Nagle niemal każdy poczuł się uczestnikiem wielkiej narodowej sprawy, uświadomił sobie, że literatura i sztuka wyrażają treści i wartości, o które trzeba się spierać. Awantury prasowe trwały do początków roku 1886.

W czerwcu w Warszawie otwarto wielką Wystawę Rolniczo-Przemysłową (jednocześnie zaprezentowano tu wystawę modeli pomnika Mickiewicza). Świadczyła o osiągnięciach gospodarczych społeczeństwa. Ale relacje z wystawy przeplatały się z wiadomościami o wielkim pożarze Grodna. Miasto było w płomieniach, ludzie stracili dobytek życia. Z pomocą pośpieszyli rodacy z innych zaborów.

Każde z tych trzech wydarzeń odsłaniało coś pięknego i zawstydzającego: postęp cywilizacyjny, ale też decyzje i zaniedbania, przynoszące ludziom krzywdę; altruizm, ale też wynoszenie egoistycznych racji ponad innych; poczucie mocy wspólnotowej, ale też uświadomienie własnej bezradności i zależności od innych. Przesłanki pozytywistycznego światopoglądu, opartego na wierze w postęp i naukę, wyraźnie się chwiały. Wróciła opozycja

romantyzm – pozytywizm<sup>3</sup>. W lutym 1885 roku Georg Brandes, krytyk duński, wygłosił w Warszawie odczyty o polskim romantyzmie<sup>4</sup>, które uświadomiły słuchaczom, że ideowe i polityczne wybory Polaków w wieku XIX nie były wcale wyjątkowe, analogiczne sytuacje miały miejsce w innych krajach Europy. Władysław Kozłowski postawił ważne pytanie: Czy pozytywizm jest kierunkiem antynarodowym? I przekonywał: „Idealizm dziś nie przyda się nam na nic”<sup>5</sup>. Teodor Jeske-Choiński dokonał krytycznego bilansu dokonań pozytywistów, by skonkludować: „To, co się działo między r. 1866 a 1880, było tylko przygotowaniem czasów dzisiejszych”; dziś nastąpiło uzgodnienie stanowisk między „postępowcami a młodymi zachowawcami”<sup>6</sup>. Ujawniły się nowe prądy ideowe, odważnie wystąpili neo-konserwatyści<sup>7</sup>. Coraz wyraźniej odbiły się na literaturze i estetyce przemiany związane z nazwiskami Gustave’a Flauberta i Émile’a Zoli. Naturalizm zdążył się już zako-

<sup>3</sup> Wcześniejsze dyskusje w tej kwestii przedstawiają prace: T. Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018; T. Budrewicz, T. Sobieraj, *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015.

<sup>4</sup> [G. Brandes], *Odczyty Jerzego Brandesa, wypowiedziane w d. 10, 12 i 13 lutego r. 1885 w Sali Ratuszowej na rzecz Towarzystwa Dobroczynności (Odbitka z „Gazety Polskiej”)*, Warszawa 1885.

<sup>5</sup> W. Kozłowski, *Czy pozytywizm jest kierunkiem antynarodowym? II*, „Prawda” 1885, nr 10, s. 113.

<sup>6</sup> T. Jeske-Choiński, *Pozytywizm warszawski i jego główni przedstawiciele*, „Niwa” 1885, t. 27, z. 248, s. 608–609.

<sup>7</sup> A. Jaszczuk, *Spór pozytywistów z konserwatystami o przyszłość Polski 1870–1903*, Warszawa 1986; „Stąd pozytywizm jest konserwatyzmem”. *Myśl społeczno-polityczna młodych konserwatystów warszawskich i ich adherentów 1876–1918: Antologia publicystyki*, wstęp, wybór i oprac. M. Gloger i W. Ratajczak, Bydgoszcz [2018].

rzenie, miał swoich krytyków, sympatyków i wyznawców<sup>8</sup>, skupionych głównie wokół tygodnika „Wędrowiec”<sup>9</sup>. Istotnym zmianom podległy konwencje powieściowe, wyjaśniane i uzasadniane przez krytyków<sup>10</sup>. Trwały dyskusje o impresjonizmie w malarstwie. Można uznać, iż właśnie ujawniły się napięcia światopoglądowe, filozoficzne i estetyczne w długo trwającym procesie tzw. przełomu antypozytywistycznego<sup>11</sup>. Nie dziwi, że właśnie w roku 1885, głównie w prasie warszawskiej, doszło do gorących, a niekiedy nawet gorszących dyskusji. Skupiały się na kwestiach estetycznych, lecz odsłaniały głębsze pokłady wyzwań i wątpliwości światopoglądowych. Wśród tych polemik bardzo istotne miejsce miała wymiana poglądów między Wiktorem Gomulickim, zdobywającym sławę przede wszystkim jako poeta, a Bolesławem Prusem, bardzo już wówczas popularnym prozaikiem, a zwłaszcza nowelistą.

<sup>8</sup> J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli*. Studia, Wrocław 1974; D. Knysz-Rudzka, *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich*. Studia, Warszawa 1992; A. Skąła, *Adolf Dygasiński niepoprawny pozytywista. Między tradycją a nowoczesnością*, Lublin 2013.

<sup>9</sup> M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec” 1884–1887)*, Warszawa 1978.

<sup>10</sup> P. Chmielowski, *Młode siły*, „Ateneum” 1880, t. 1, s. 153–175, 318–332; A. Sygietyński, *Spółczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum” 1881, t. 2, s. 45–72, 249–282; *Spółczesna powieść we Francji. III. Zola*, „Ateneum” 1882, t. 4, s. 112–154; H.B. [H. Biegeleisen], *Teoria i technika powieści*, „Prawda” 1883, nr 38, s. 451–451; T. Jeske-Choiński, *Ziarna i plewy. XIV–XV. Teoria powieści*, „Niwa” 1883, t. 24, z. 207, s. 207–229; z. 208, s. 278–284; J. Łapicki, *Dzieło sztuki pod skalpelem pozytywisty*, „Niwa” 1884, t. 25, z. 230, s. 81–103.

<sup>11</sup> T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w latach 1880–1890 (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, Kraków 1966; *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986.



Starcie między nimi, które rozegrało się zimą 1885 roku, zapoczątkowało szereg walk publicystycznych, składających się na potężną bitwę, a może nawet batalię estetyczną. Już w połowie marca publicysta „Świtu” stwierdzał: „Jesteśmy bowiem w epoce sporów o sztukę”<sup>12</sup>.

Polemika Prusa i Gomulickiego należała do najwyrazistszych, najistotniejszych problemowo i najbardziej znaczących zarówno dla samych dyskutantów, jak i dla innych uczestników oraz świadków zmagani o przyszłość sztuki – i w roku 1885, i w latach późniejszych. Spełnia ona wszelkie warunki, by być jednym z najlepiej znanych sporów estetycznych drugiej połowy XIX wieku, nie tylko w wyimkach. Cytaty z *Kronik* z 18 stycznia, 22 i 28 lutego przywołuje się w różnych miejscach po dziś dzień<sup>13</sup>. Z kolei ze słów Gomulickiego do szerszego obiegu przedostało się jedynie tytułowe sformułowanie pierwszej repliki: *Estetyka „zdrowego rozsądku”*. Zbudowane na zasadzie oksymoronu, z uczuciem wyraźnej dezaprobaty, „ironiczne” w zamierzeniu i odbiorze, posłużyło ostatecznie za pozytywny wyróżnik metody pisarskiej Prusa. Przeprowadzona przez Annę Martuszewską w 2003 roku najwnikliwsza bodaj interpretacja, *Bolesława Prusa „prawidła” sztuki literackiej*, ma za swój punkt wyjścia właśnie spór poety i prozaika; rozdział zarysowujący podstawy

---

<sup>12</sup> Avatar, *Rachunki*, „Świt” 1885, nr 12, s. 92.

<sup>13</sup> Jest tych przywołań tak dużo, że nie sposób ich wszystkich tutaj uwzględnić ani nawet wykazać bez nadmiernego rozszerzenia i tak już obszernego, nabitego faktami wprowadzenia. W ogóle szczegółowa analiza, uwzględniająca cały stan badań, odnotowująca bardzo liczne powiązania kontekstowe i późniejsze filiacje prezentowanych w tej antologii tekstów, podobnie jak ich skrupulatna interpretacja na przecięciu historii literatury, sztuki oraz filozofii (estetyki), wymagałaby napisania osobnej monografii; może nawet niejednej ze względu na arcyciekawy, raczej samoistny wątek mickiewiczowski.

też sztuki zatytułowany został *Prusa estetyka „zdrowego rozsądku”*<sup>14</sup>. Na podstawie różnych wypowiedzi pisarza Martuszevska od podstaw rekonstruuje jego koncepcję estetyczną, w 1885 roku jeszcze nie całkiem wykrystalizowaną. Gomulicki trafił w centralny punkt myśli Prusa<sup>15</sup>, a mimo to inne jego obserwacje i całe stanowisko nie doczekały się choćby uważnej rekapitulacji. Tak cenna polemika poety z prozaikiem nie została dotąd przypomniana w swej integralnej postaci. Nie zostały też ukazane jej powiązania z dyskusjami dookolnymi, a zwłaszcza z kampanią „Wędrowca”, z publicystyczną ofensywą redakcji w sprawach artystycznych. Mamy nadzieję, że nasza publikacja wypełni tę lukę, choć zważywszy na bogactwo zawartej w zebranych tu głosach polemicznych problematyki, jak też gęstość ich kontekstu, książka ta może być tylko wstępem do dalszych badań na polu historii – zarówno literatury, jak i sztuki.

### Pojedynek

Konfrontacja ideowa między Gomulickim a Prusem z 1885 roku stanowiła przedłużenie konfliktu, którego akt pierwszy, rozegrany na początku maja 1874 roku, mógł zakończyć się nie celną repliką, ale strzałem pistoletowym. Wprawdzie Prus nie był wówczas przeciwnikiem Gomulickiego, a jedynie sekundantem Antoniego Pileckiego, autora druzgocącej recenzji debiutanckiego tomiku poety<sup>16</sup>,

---

<sup>14</sup> A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła” sztuki literackiej*, Gdańsk 2003.

<sup>15</sup> W. Gomulicki, *Estetyka „zdrowego rozsądku”* [cz. 1], „Kurier Codzienny” 1885, nr 55, s. 1–2; [cz. 2], nr 56, s. 1–3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119–141).

<sup>16</sup> A.P. [Antoni Pilecki], *Księga pieśni. Poezje Wiktora Gomulickiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 3, s. 25; zob. J. Zajkowska,

ale sekundantem z determinacją dążącym do tego, by spór między tym publicystą obozu młodych a lirykiem niechętnym jego programowi rozstrzygnął się definitywnie, na ubitej ziemi. Prus, który skądinąd nie identyfikował się w pełni ze stronnictwem swojego mocodawcy, podjął się swojej misji z nadzwyczajną gorliwością i nastawał nie tylko na cześć wyzwanego – tę zdążył już nadszarpnąć w „Kolcach” – ale i na jego życie. Ponoć z całą powagą utrzymywał, „że – jak wspominał Gomulicki – *salus populi* wymaga, abym ja otrzymał od przeciwnika kulkę rewolwerową”<sup>17</sup>.

Trudno stwierdzić, czy pojedynek ten się odbył, ale wiadomo z pewnością, że plan wyeliminowania poety nie powiódł się – inaczej byłby to najtragiczniejszy epizod tak zwanej kampanii antypoetyckiej. Młodzi prowadzili ją w celu oczyszczenia literatury z poezji, którą uważali za relikwiny wcześniejszych etapów rozwoju umysłu ludzkiego, przejaw zaburzeń psychiki, a zatem za czynnik hamujący rozwój literatury powołanej do zmiany świadomości społecznej. „Poezja była zawsze po stronie zacofanych” – napisał w 1873 roku Piotr Chmielowski. Sąd to wprowadzić zbyt surowy i „ascetyczny” – jak zastrzegł – ale według niego co do zasady słuszny<sup>18</sup>. W ten charakterystyczny dla swojego ugrupowania ideowego sposób umieszczał ją na

---

*Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Warszawa 2010, s. 20–22.

<sup>17</sup> W. Gomulicki, *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 51, s. 1009. Awanturę tę przywołał również Aleksander Kraushar, *Bolesław Prus*, w: *Wspomnienia o Bolesławie Prusie*, oprac. S. Fita, Warszawa 1962; zob. też K. Tokarzówna, *Młodość Bolesława Prusa*, Warszawa 1981 oraz J.W. Gomulicki, *Pegaz w jarzmie, czyli klucze do Ciurów*, w: *idem, Ciury. Powieść*, Kraków 1986.

<sup>18</sup> P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, w: *idem, Pisma krytyczno-literackie*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, s. 161; pierwodruk: „Niwa” 1873, t. 4, nr 40–47.

antypodach postępu<sup>19</sup>, ignorując między innymi ten fakt, że i ona podlegała w owym czasie istotnym przeobrażeniom i często bardzo żywo reagowała na zmiany cywilizacyjne. Gomulicki, obok na przykład Ordona (Władysława Szancera) czy Mirona (Aleksandra Michaux), należał do twórców czułych na poetyckie walory cywilizacji wielkomiejskiej. Od przynajmniej 1876 roku podążał on, jak dowiodła Joanna Zajkowska, śladami Charles'a Baudelaire'a<sup>20</sup>. Linia podziału między Prusem a Gomulickim nie przebiegała wzdłuż granicy między postępowcami i zachowawcami – różnił ich raczej stosunek uczuciowy i intelektualny do nowoczesności, dla obu będącej przedmiotem fascynacji oraz intensywnej refleksji. Podobnie jak Prus, Gomulicki szukał nowej formuły twórczej i nie okopywał się bynajmniej na stanowisku przebrzmiałej estetyki romantycznej.

W ciągu ponad dziesięciu lat, jakie upłynęły między 1874 a 1885 rokiem, rozwinęły się i dojrzały ich zapatrywania, zmieniła się też znacznie atmosfera życia umysłowego i artystycznego, sztuka coraz śmieiej zaczynała wypowiadać służbę społeczną, wyzwalać się od zależności zewnętrznych i dążyć do samookreślenia. W 1885 roku do pojedynku publicystycznego między oboma autorami doszło za sprawą kroniki, zamieszczonej w „Kurierze Warszawskim” z 18 stycznia, w której Bolesław Prus,

---

<sup>19</sup> Zastanawiające, że również malarstwo z trudem mieściło się w systemie estetycznym młodych pozytywistów. O problemie tym, jak też o innych kontrowersjach estetycznych XIX w., w tym będących przedmiotem prezentowanych tu dyskusji, pisze ze znanstwem Jerzy Malinowski w monografii *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX w.*, Kraków 1987.

<sup>20</sup> J. Zajkowska, *Twórczość poetycka...*, rozdz. Gomulicki – „poeta życia nowoczesnego (temat miasta)”, cz. 1. Pod znakiem Baudelaire'a.

zniechęcony do najczęściej stosowanych kryteriów oceny sztuki ze względu na ich archaiczność i aprioryczność, niezborność i niepraktyczność, postulował stworzenie – na zasadzie obserwacji i indukcji – z gruntu nowej estetyki<sup>21</sup>. Wiktor Gomulicki poddał bezpardonowej krytyce jej założenia oraz implikacje, nie od razu wszakże, ale po miesiącu, 24 i 25 lutego, w bezpośredniej reakcji na felieton Prusa z 22 lutego<sup>22</sup>, stanowiący kontynuację wcześniejszego rozumowania w odniesieniu do rzeźby. Drukując w „Kurierze Codziennym” swoją polemikę pod nagłówkiem *Estetyka „zdrowego rozsądku”*<sup>23</sup>, poeta wyeksponował Prusowski zamysł, by władzę sądenia w sprawach piękna powierzyć tej właśnie instancji – w filozofii określonej także jako zmysł wspólny, po łacinie *sensus communis*. Prus w odstępie trzech dni, tj. 28 lutego, opublikował felieton *Zamiast kroniki, rzecz o estetyce „nierozsądku”*<sup>24</sup>. Parafrazując tytuł artykułu swojego adwersarza, odwrócił atak i zarzucił mu hołdowanie przekonaniom nieuzasadnionym naukowo, a nawet pozbawionym logicznego, racjonalnego uzasadnienia. W odpowiedzi Gomulicki sięgnął po oręż swojego oponenta i określił jego taktykę obronną jako „logikę wykrętów”<sup>25</sup>.

Replika Gomulickiego była dobrze skonstruowana. Autor wydzielił segmenty tematyczne i ponumerował je.

---

<sup>21</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], „Kurier Warszawski” 1885, nr 18, s. 1–4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–114).

<sup>22</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [II], „Kurier Warszawski” 1885, nr 53, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115–117).

<sup>23</sup> W. Gomulicki, *Estetyka...* [cz. 1] i [cz. 2] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119–141).

<sup>24</sup> B. Prus, *Zamiast kroniki, rzecz o estetyce „nierozsądku”*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 59b, s. 1–4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143–163).

<sup>25</sup> W. Gomulicki, *Logika „wykrętów”* (Odpowiedź panu Prusowi), „Kurier Codzienny” 1885, nr 64, s. 1–4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165–180).

To ułatwiało śledzenie jego argumentów i sprawiało wrażenie panowania nad przedmiotem sporu. Na zakończenie zestawiał w punktach zagadnienia, na które Prus, jego zdaniem, nie odpowiedział. Tym samym podsumował przebieg sporu, zamknął ramy polemiki, ale sformułował szereg otwartych kwestii do rozmyślań i wyjaśnień. Nazywając Prusa „utalentowanym humorystą”, „humorystą warszawskim”, jego wywody wpisując w porządek „frazesów”, „wymysłów”, „krzyków”, „irytacji”, obniżał merytoryczną i logiczną rangę twierdzeń Prusa. Choć przeczuwał, że nie są jednorazowym ekscesem, to nazwał je „arlekinadą”, tym samym poprzez skojarzenia ze sztuką cyrkową ironicznie zasugerował niewielką wartość rzeczowo-logiczną tez oponenta. Znalazłszy sprzeczność w zdaniu Prusa, że „sztuka u n o s i ludzkość ponad świat rzeczywisty”, „nie o d r y w a j ą c się jednocześnie od niego”<sup>26</sup>, Gomulicki pod adresem Prusa woła: „Brawo, panie Siedlecki!... przepraszam, brawo, panie Prusie!”<sup>27</sup>. To już nie ironia, to elegancko wypowiedziane szyderstwo. Było czytelne dla każdego, kto pamiętał, iż w Warszawie w grudniu 1884 roku w Dolinie Szwajcarskiej oraz w Teatrze Małym tłumy publiczności przychodziły na pokazy „magika”, „prestidigitatora”, wykonującego „różne produkcje z dziedziny magii czarnej i białej”<sup>28</sup>, które przeplatał humorystycznymi monologami. Publiczność „ciągle oklaskiwała zręcznego, a co ważniejsze dowcipnego magika, który przy swych produkcjach okazuje tyle humoru, że każdy z widzów śmieje się do rozpuku”<sup>29</sup>. Przekaz dla czytelnika jasny: o sztuce (prawdziwej) rozprawia sztuk-

---

<sup>26</sup> W. Gomulicki, *Logika „wykrętów”...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 174–175).

<sup>27</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175).

<sup>28</sup> *Kurier miejski* [rubryka], „Kurier Codzienny” 1884, nr 340, s. 3.

<sup>29</sup> *W Dolinie Szwajcarskiej*, „Kurier Poranny” 1884, nr 341, s. 5.

mistrz zabawiający publiczność... A ten „humorysta” i „sztukmistrz” niedawno kierował poważnym organem prasowym „Nowiny” i opublikował pracę mającą być programem politycznym dla rodaków. Wskazywał, że „w dziedzinie muzyki, malarstwa, poezji”, jak i w innych „wytworach”, musi powstać „polski styl”<sup>30</sup>. Jednocześnie zaznaczył, że nie widzi u przeciwnika woli rzetelnego podejścia do stawianych mu zarzutów, a zatem nie widzi też sensu dalszej dyskusji.

Na tym starcie zakończyło się, a późniejsze utarczki pisarzy miały już tylko charakter okazjonalny i akcydentalny, jak na przykład w 1888 roku w odniesieniu do malarstwa historycznego<sup>31</sup>.

### Na przedpolu

W inauguracyjnej spór *Kronice* z 18 stycznia 1885 roku Prus, zadawszy pytanie o istotę sztuki i skonstatowawszy wielką różnorodność częstokroć sprzecznych ze sobą sądów w tym względzie, odciął się od nich wszystkich, zapowiadając sformułowanie nowej „estetyki” – cudzysłów pochodzi od pisarza – zbudowanej nie „na powadze autorów, ale na tzw. zdrowym rozsądku”<sup>32</sup>. Jakkolwiek wcześniej już na-

---

<sup>30</sup> A. Głowacki, *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*, Warszawa 1883, s. 108.

<sup>31</sup> W *Kronice* z 1 lipca („Kurier Codzienny” 1888, nr 180) Prus zanegował zdanie Gomulickiego na temat roli obrazów historycznych, a w szczególności *Śmierci Iwana Groźnego* Konstantego Makowskiego wyrażone przez poetę w omówieniu innego dzieła, tj. *Pogrzebu Giedymina* Kazimierza Alchimowicza („Pogrzeb Giedymina”, „Kurier Warszawski” 1888, nr 178). Za dyskretną kontynuację tej polemiki można uznać *Kronikę* z 15 lipca tego roku.

<sup>32</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 96).

pomykał o konieczności zdroworozsądkowego podejścia do wytworów artystycznych, trudno było od razu odgadnąć, że to nie tylko felietonowy koncept, ale zapowiedź przemysłanej i dalekosiężnej koncepcji. Gomulicki przeczuł powagę sprawy i trafił w jej sedno, ale nie dał wiary swoim intuicjom i zlekceważył diagnozę, jako że radykalizm Prusa teoretyka wziął za nieumiarkowanie publicysty i facecjonisty. Świadczy to o sile emocji, które nie pozwoliły zestroić ze sobą wszystkich spostrzeżeń. A przecież w *Estetyce „zdrowego rozsądku”* wyraźnie mówi, iż Prus do głoszonych tez doszedł „nie dziś i nie wczoraj”, co upoważnia do wniosku, że już wcześniej je dostrzegał. Obaj zresztą nawiązywali do tez i tematów, które wypłynęły w dyskursie publicznym już wcześniej, teraz zaś zostały skonkretyzowane i zdefiniowane.

Prus nie użył sformułowania, iż „zdrowy rozsądek mierzy wszystko użytecznością”, co mu Gomulicki wypożyczył. Prus mówił o „misji cywilizacyjnej” sztuki, którą rozumiał szeroko: musi „rozwijać rozsądek”, „wskazywać nowe przedmioty” i ich własności; „budzić ciekawość” do rzeczy „wielkich i małych”; wywoływać „życzliwość do pięknych i sławnych” oraz „nieładnych i pokornych”; „budzić nowe pragnienia i łagodzić wstręty niesprawiedliwe”<sup>33</sup>. Sztuka więc ma pełnić funkcje poznawcze, wychowawcze, moralne, rozwijać charakter człowieka i regulować stosunki społeczne. Ale Gomulicki nie

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100). Cezary Zalewski (Bolesław Prus jako estetyk. *Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza*, Kraków 2014, s. 19) mówi o trzech postulatach pisarza: 1) „nie istnieją żadne ograniczenia obiektów podlegających artystycznej reprezentacji”; 2) „kontakt ze sztuką prowadzi do odkrywania nieznanego, czyli do przyrostu wiedzy o rzeczywistości”; 3) „niektóre z tych rozpoznaj okazują się możliwe do przejścia i zastosowania w domenie pragmatycznej czy egzystencjalnej”.



imputował kronikarzowi cudzych poglądów. To Prus napisał słowa: „podstawą piękna musi być użyteczność, bez którego fundamentu piękno – lada wichur obali”<sup>34</sup>. To twierdzenie, wyjęte z szerszego kontekstu organicyzmu filozoficznego autora, daje jednak pretekst do zarzutu zacieśniania zakresu sztuki. W roku 1883 Prus chwalił fabrykę majolików w Nieborowie, ale domagał się, by wyroby miały narodowe, polskie wzory zdobnicze. Był konsekwentny – właśnie tak stawiał sprawę w *Szkicu programu...* I już wówczas spotkała go krytyka, której nie mógł zostawić bez polemiki<sup>35</sup>. W jej trakcie Prus wystąpił przeciw „wzorom” sztuki innym niż natura i powoływał się na autorytet Taine’a. Przeciwwstawił pojęcia „realizm” i „idealizm” w sztuce i dał upust irytacji, pisząc, iż idealna estetyka „od kilkudziesięciu lat prawi nam o świecie wiecznie młodym i pięknym, gdzie nie ma nędzy, słabości, procentów, komornego, podatków, a w którym panują artyści!...”<sup>36</sup>. Rzecz dotyczyła sztuki stosowanej, lecz zakres pojęciowy dyskusji był szerszy, obejmując estetykę w ogóle. Wystąpienie Prusa w sprawie majolik zapamiętano nie tylko na łamach dzienników, które zamieściły

<sup>34</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 149.

<sup>35</sup> Por. *Półśłówka* [rubryka], „Słowo” 1883, nr 311, s. 2; nr 319, s. 1–2; J.G., *Przegląd sztuk pięknych*, „Wiek” 1884, nr 253–255; J.G. [J. Gnatowski?], *Przegląd sztuk pięknych*, „Wiek” 1883, nr 280, s. 5: „Bolesław Prus estetyki idealnej nie lubi. [...] za taką stęchłążną zaś uważa – ideał w sztuce. To wszystko, co nie jest fotografią z życia, wydaje mu się czystym zawracaniem głowy i nawet idealna estetyka, według niego, zmuszoną jest wzdychać po cichu, żeby pacjenci-artyści nie słuchali jej recept i malowali najbardziej nagi realizm”. Polemista ironicznie wzywał Prusa do zapoznania się z „elementarnym podręcznikiem estetyki”. Ten koncept powtórzył Gomulicki.

<sup>36</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 303, s. 2.

polemikę<sup>37</sup>; przypisano mu likwidatorskie zamiary wobec sztuki, którą rzekomo oskarżał o to, że „zabija u nas naukowość i zmysł praktyczny”.

W tymże roku 1883 Władysław Bogusławski strofował Prusa w sprawach estetyki, dyskretnie sygnalizując niekompetencje merytoryczne kronikarza i odosobnienie w „oryginalności poglądów, która go cechuje, kiedy mówi o dziele sztuki”<sup>38</sup>. Wykiął zasady „realnej estetyki” (odtworzenie brudów świata rzeczywistego przy zachowaniu reguł proporcji i harmonii), obniżył rangę realizmu, sygnalizując, że na kobietę w sztuce patrzy „ze stanowiska akuszerii”. Sam dopuszczał motywy brzydoty i zła w sztuce, ale rozłożone „podług praw nie tylko artystycznej, lecz psychologicznej i etycznej harmonii”<sup>39</sup>, zrównoważone przez dobro i piękno<sup>40</sup>. Replikując, Prus wskazał, że koncepcja sztuki elitarnej, zamkniętej w dziełach artystycznych, nie przyczynia się do ulepszania świata. Piękno winno obejmować zakres najszerzy, tj. porządkować cały organizm społeczny. „Chcemy piękna – pisał – to jest: jedności i różnorodności, ruchu i rytmu, wolności i prawa, siły i umiarkowania – w narodzie”<sup>41</sup>. Tak więc w 1885 roku

---

<sup>37</sup> Adam B... [Breza], *Listy o sztuce*, „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 1, s. 13; nr 2, s. 27.

<sup>38</sup> W. Bogusławski, *Przegląd artystyczny*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 313b, s. 1.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>40</sup> Powszechnie przyjmowano pogląd, że postaci brzydkie, mające budzić uczucia negatywne, powinny być lokowane na drugim planie, aby wypełniły rolę antywzoru, odstraszenia, bez ryzyka utożsamienia się odbiorcy ze złem etycznym. Szerzej zob. T. Budrewicz, *Po pierwsze – nie gorszyć. Etyczny kontekst realizmu w krytyce konserwatywnej*, w: *Realści, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, red. E. Paczoska i in., Warszawa 2013, s. 45–63.

<sup>41</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 317, s. 3. Prawdopodobnie Prus szedł tu za wskazaniem Karola

Prus zacytował dialog Bogusławskiego *Brzydka* wyrażnie zadowolony, iż jego dawny adwersarz wróciwszy do kwestii piękna i brzydoty, zrobił krok ku demokratyzacji sztuki.

### **Jeszcze jedna okoliczność sporu, czyli powszechna walka o pomnik Mickiewicza**

Powyższa relacja z debaty między warszawskimi autorami wymaga pewnego uzupełnienia. Bezpośredniego impulsu do polemiki dostarczył Gomulickiemu felieton Prusa nie ze stycznia, ale z lutego. 10 dnia tego miesiąca pisarz – nie po raz pierwszy i nie po raz ostatni – odniósł się negatywnie do planów budowy pomnika Mickiewicza w Krakowie:

Gdzie zaś jest rzeźbiarz – pytał – który potrafi w stylu greckim czy nowożytnym, w marmurze czy brązie odtworzyć wszystkie postacie, barwy, głosy, myśli i uczucia oznaczone jednym wyrazem: Mickiewicz? Czy zresztą rzeźba, a nawet malarstwo posiadają choć odrobinę środków niezbędnych do wykonania tego?

Dla rzeźbiarza tematem jest ludzkie ciało i jego ruchy. Chłopak jadący na rozbrykanym koniu, rzeźnik, który pasuje się z wołem, dwu pijaków ciągnących się za bary są milion razy więcej warci dla rzeźbiarza aniżeli wszyscy poeci, muzycy i uczeni całego świata<sup>42</sup>.

Tymi właśnie tezami, skrajnie fenomenalistycznymi i redukcjonistycznymi, trudnymi do zaakceptowania nie

---

Lemckiego, *Estetyka*, podług wydania oryginału niemieckiego przeł. B. Zawadzki, wydanie III pomnożone, Lwów 1901, s. 84.

<sup>42</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [II], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116).

tylko ze względów filozoficznych, ale i patriotycznych – naród bowiem chce „oddać hołd widomy [swojemu] śpiewakowi”<sup>43</sup> – prozaik ostatecznie sprowokował poetę do sprzeciwu. Możliwe zresztą, że Gomułicki już wcześniej poczuł się dotknięty uwagami Prusa o pomnikach. Od roku 1883 debatowano w prasie nad wystawieniem pomnika Kazimierza Sarbiewskiego, co zresztą doprowadzono do skutku właśnie w 1885 roku. Myślano o pomniku oraz tablicach pamiątkowych w Sarbiewie pod Płońskiem, rodzinnej wsi poety, Płocku, Warszawie oraz Puławach. Prus niechętnie odniósł się do pomysłu uczczenia twórcy, który w języku polskim nie tworzył i na „rozwiniecie ducha własnego narodu”<sup>44</sup> nie wpłynął. Kpił i ironizował, że „jak tylko Płock wznosi mu pomnik, zaraz i Puławy chce ofiarować tablicę”<sup>45</sup>. Tymczasem Gomułicki wychował się w Puławach, w cieniu sławy Sarbiewskiego, co upamiętnił w powieści *Wspomnienia niebieskiego mundurka*. Obaj – Sarbiewski i Gomułicki – byli autorami wierszy sławiącymi Naręć. Byłoby dziwne, gdyby nie dostrzegł lekceważenia, z jakim Prus mówi o jego „kraju lat dziecinnych” i tradycjach kultury.

Konkurs, a w zasadzie konkursy, na pomnik Mickiewicza odbijały się w społeczeństwie głośnym echem, mając swe strony skandaliczne, a nawet tragiczne<sup>46</sup>, ale także mo-

---

<sup>43</sup> W. Gomułicki, *Estetyka...* [cz. 2], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 134).

<sup>44</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1884, nr 346, s. 1.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>46</sup> Słynną jest o kilka lat późniejsza historia Antoniego Kurzawy z 1890 r., który dowiedziawszy się, że otrzymał trzecie, a nie pierwsze miejsce w konkursie Zachęty, potłukł swoją rzeźbę w sali wystawowej. Mało znana jest natomiast sprawa Ludwika Kucharzewskiego, który w 1885 r. – wskutek odrzucenia jego projektu na etapie kwalifikacji – dostał rozstroju nerwowego

menty zabawne<sup>47</sup>. Każdy na swój sposób wyobrażał sobie pomnik poety. Oczywiście – każdy inaczej<sup>48</sup>. Każdy chciał się też na jego temat wypowiedzieć. „Kurier Warszawski” w nocy zatytułowanej *Bardzo liczny korespondentom* zastrzegał: „Artykułów w sprawie pomnika Mickiewicza nie jesteśmy w możności umieszczać”<sup>49</sup>. Przy tak olbrzymim zaaferowaniu sprawą panowała ogromna różnorodność opinii, a do rozstrzygnięcia próbowano wciągnąć nawet syna poety – Władysława<sup>50</sup>.

Wielość trudnych do uzgodnienia wyobrażeń monumentu wieszczą prowadziła do postawienia szerszego problemu – czym w ogóle jest posąg czy rzeźba? Jak się one mają do rzeczywistości i jakie mają funkcje społeczne? Czy rzeźba może albo czy powinna wiernie „skopiować” prawdziwego człowieka, jak w gabinetach figur woskowych? Ale czy to są dzieła sztuki? A czy rzeźba – percypowana

---

i z choroby już się nie podźwignął. Zob. A.P. [Pług], *Śp. Ludwik Kucharzewski*, „Kłosy” 1889, nr 1254, s. 18.

<sup>47</sup> Na przełomie marca i kwietnia 1885 r. w Warszawie cukiernik Zawistowski umieścił na swoim stoisku „tort marcepanowy, ozdobne mazurki, cukry, czekoladki, drobne ciasteczka, nadto przystroił swoją wystawę wyrobionym z czekolady pomnikiem Mickiewicza, który nie naśladuje bynajmniej żadnego z pomników, do konkursu krakowskiego przedstawionych” (P. Szumlańska, *Wystawa gospodarczo-spożywcza*, „Świt” 1885, nr 14, s. 111). W swojej *Kronice* Prus odnotował ten fakt nie bez przewrotnej satysfakcji. Zob. B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 88, s. 1.

<sup>48</sup> St.M.Rz. [Rzętkowski], *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 112, s. 119 („Cóż bowiem znaczy zarzut, że rzeźbiarze, z wyjątkiem jednego tylko, nie obrzucili posągu Mickiewicza draperią rzymską lub że mu na skronie nie włożyli wieńca?... Alboż istotnie mieli obowiązek uciekać się do tak banalnych środków?...”).

<sup>49</sup> „Kurier Warszawski” 1885, nr 76a, s. 4.

<sup>50</sup> List W. Mickiewicza zamieszczono w rubryce *Wiadomości bieżące*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 73a, s. 2.

zmysłowo – może wyrazić idee abstrakcyjne? Prus 22 lutego pyta ironicznie: czy rzeźba może przedstawić tęczę lub „światło elektryczne”? Była to wówczas oczywista aluzja do obrazu Ludwika Kandlera *Światło elektryczne*, reprodukowanego w „Tygodniku Ilustrowanym”<sup>51</sup>. Tyle że elektryczność została na nim ukazana w formie „kompozycji alegorycznej”, alegoria zaś była „namiętnie w ostatnich czasach przez szkołę realistów potępiana”. Dyskusje o rzeźbie uzmysłowiły, że sztuka współczesna opiera się na innych kanonach niż starożytna<sup>52</sup>. Skupiły się na zagadnieniu alegorii oraz realizmie szczegółów w dziele artystycznym zapisującym aktualny stan rozwoju cywilizacji. Na przykładzie projektów pomnika Mickiewicza dowodził Antoni Jabłoński, iż artysta używa alegorii, gdy „nie jest w stanie wlać w swoje dzieło całej swojej myśli” – na prawach „domówienia” do samego utworu. W sztuce współczesnej staje się ona niepotrzebna, „powoli ustępuje ona z poezji, malarstwa i z rzeźby ostatecznie ustąpić musi”<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 90, między stroną 185 a 186, objaśnienia na s. 186.

<sup>52</sup> A.S. [Świętochowski], *Szkice włoskie, XII (Muzea-rzeźba)*, „Prawda” 1882, nr 26, s. 305. Świętochowski przypisywał rzeźbie współczesnej cechę „pochylenia się ku realizmowi”. *Szkice włoskie* szerzej analizuje Urszula Kowalczyk, *Rozczarowanie i satysfakcja jako strategie diagnoz kulturowych Świętochowskiego („Szkice włoskie”)*, w: Aleksander Świętochowski, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011, s. 63–74. Z drugiej strony jednak, jak pisze Dorota Kielak, powołując się na Aleksandrę Melbechowską-Luty i Piotra Szuberta, „„stabilność tradycji neoklasycznej” tworzyła dziewiętnastowieczną jedność rzeźby” (D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007, s. 13; *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889*, t. 1, cz. 1, oprac. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, Warszawa 1993, s. 52).

<sup>53</sup> *Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe*, „Słowo” 1883, nr 332, s. 3. Odczyt Jabłońskiego miał tytuł *O pomniku jako dziele sztuki*. Jabłoński był autorem ciekawych prac o architekturze ze

Tymczasem modele pomnika, a zwłaszcza tzw. figur towarzyszących, opierały się właśnie na alegorii. Znamca sztuki posągowej, Karol Matuszewski, krytykował rzeźbiarzy za to, że posąg mylili ze statuetką „ze wszystkimi nieciekawymi szczegółami ubioru, jak buty, surduty itd.”<sup>54</sup>, podczas gdy ma on być apoteozą, zawierać „część architektoniczną, posąg samego wieszczą i wreszcie ideę projektodawcy – duszę, którą wcielił w swoje dzieło”<sup>55</sup>. Poeta wyobrażony na pomniku w sposób skrajnie realistyczny, tj. w kostiumie współczesnym („buty, surduty, spodnie”), według „wzoru życia obecnej chwili”<sup>56</sup>, czyli na przykład z „długimi, przylizanymi i podwiniętymi włosami, w żakiecie o ściętych połach, z książeczką do notatek i ołówkiem w ręku, przypomina restauracyjnego garsona zabierającego się do ob rachunku z gościem”<sup>57</sup>. Według Matuszewskiego:

Ubierać wieszczą na pomniku w strój powszedni, wysoce nieposągowy, który za kilka dziesiątków lat, a tym bardziej za parę wieków – boć trwałość pomnika na wieki jest przecie obliczona – wydać się musi śmiesznym, nie jestże to rozmiąć się z jego przeznaczeniem, nie jestże to trywializować i partykularyzować wielką postać, przywiązywać ją

---

stanowiska estetyki, w których deklarował się jako idealista. Miewał też odczyty o szerszym zakresie, np. *O naturze nowych kierunków w sztuce*, krytykowane m.in. przez Antoniego Sygietyńskiego z pozycji zwolennika realizmu („Gazeta Polska” 1901, nr 84, s. 2).

<sup>54</sup> K. Matuszewski, *Konkurs na pomnik Mickiewicza (Sprawozdanie specjalne „Gazety Polskiej”)*, „Gazeta Polska” 1885, nr 41, s. 2.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> F. Kucharzewski, *W sprawie konkursu na pomnik Mickiewicza*, „Kurier Poranny” 1885, nr 49, s. 3; pomimo inicjału F w podpisie artykułu, nie wiadomo, czy jego autorem nie był rzeźbiarz Ludwik Kucharzewski, a nie jego brat Feliks.

<sup>57</sup> K. Matuszewski, *Konkurs na pomnik Mickiewicza (Sprawozdanie specjalne „Gazety Polskiej”)*, „Gazeta Polska” 1885, nr 36, s. 2.

niejako do pewnej generacji, do pewnej epoki, kiedy ona swoim geniuszem i następnym przyświeca pokoleniom, i wpływem w przyszłe sięga wieki!<sup>58</sup>

Dyskusje o pomniku Mickiewicza uzmysławiały, że przynajmniej w zakresie rzeźby monumentalnej realizm proponowany przez Prusa ma poważne ograniczenia. Kronikarz zaczął sobie z nich zdawać sprawę, gdy modele obejrzał na żywo. Przyznał, iż „piękno w rzeźbie ulega bardzo krępującym warunkom”<sup>59</sup>. Dalej jednak trwał w niechęci do figur alegorycznych i ozdób („wieńce, liry, festony, orły, gryfy, nawet napisy patriotyczne”). Dalej domagał się prawdopodobieństwa („A dlaczego siedzi on na krześle w płaszczu, lecz mimo zimna domyślnego bez czapki? [...] Nagi wariat siedzi na fotelu, przed nim skrzydlaty wariat pokazuje na orła czy na kurs literatury słowiańskiej, a obok nich jakaś baba czesze sobie włosy”<sup>60</sup>). Lecz uznał „szczęśliwą równowagę”, „kontrast”, „wdzięk”, „harmonię”, „proporcję” za uniwersalne zasady estetyczne i koniec końców przestał się buntować przeciw wyobrażaniu idei w rzeźbie monumentalnej.

---

<sup>58</sup> K. Matuszewski, *Konkurs na pomnik Mickiewicza (Sprawozdanie specjalne „Gazety Polskiej”, „Gazeta Polska” 1885, nr 41, s. 2.*

<sup>59</sup> B. Prus, *Wystawa projektów na pomnik Mickiewicza*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 180b, s. 2.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 3. Gomulicki też wrócił do estetyki rzeźby w *Pogadance artystycznej*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 134. Uznał rzeźbę za „sferę czystej sztuki” i „kreacji idealnych”, wyłączających tendencję; przyznał, iż może wyrażać „uczucia, sytuacje i obraz niezmiernie skomplikowane” (s. 2–3). Argument o rzeźbie wykraczającej poza uczucia proste był powrotem do tez Prusa ze szkicu *Zamiast kroniki...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143–163).



## Z wcześniejszych zmagień

Wydaje się to oczywiste, a jednak nie można nie wspomnieć, że zapatrywania estetyczne obu autorów kształtowały się w ogniu trwających już od dłuższego czasu walk krytycznych o prymat idealizmu albo realizmu, kolizji stanowisk skrajnych i poszukiwania rozwiązań kompromisowych. Prus na przykład w swojej niechęci do „idei” w dziele sztuki uznawanej za podstawę jego wartościowania – na poziomie czysto werbalnym – miał sojuszników w neokantystach. Ich rodzimy przedstawiciel, Marian Massonius, autor studiów o estetyce filozofa z Królewca, twierdził, że istotą sztuki jest piękno – „naprzód więc trzeba szukać piękna; dopiero przez jego analizę możemy dojść do idei”<sup>61</sup>. Wytyczył zakresy pojęć „idealizm” i „realizm”. Wyzначył realizmowi sens bliski rozumienia tego pojęcia przez Prusa (realizm odrzuca dążenie do ideałów, lecz akceptuje „idealną metodę tworzenia” oraz „idealizację”<sup>62</sup>). Uznawał wartość obserwacji jako stadium przygotowawczego w akcie tworzenia, a potępiał naturalizm dążący do „niewolniczego i niedołęznego naśladownictwa”<sup>63</sup>. Przeciw Massoniusowi wystąpił Bronisław Białobłocki, związany z lewicową myślą rosyjską domagającą się od literatury solidarności z interesami mas ludowych. Wypowiedź tego socjalisty wprowadziła do dyskusji estetycznej treści socjalne, nie pozwoliła na zawężającą interpretację debaty jako sporu liberalizmu z konserwatyzmem, włączyła do niej czasopisma, które

---

<sup>61</sup> M. Massonius, *Szkice estetyczne*, Warszawa 1884, s. 35. Autor był wierny temu stanowisku. Po latach twierdził: „To, co w dziele sztuki nie jest pierwiastkiem estetycznym, należy raczej do biologii, psychologii lub socjologii niż do teorii sztuki” (*idem, Replika*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 23, s. 6).

<sup>62</sup> M. Massonius, *Szkice estetyczne*, s. 70.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 75.

używały łamów autorom radykalnym („Prawdę”, „Przegląd Tygodniowy”), co poszerzyło jej społeczny adres. Białobłocki w wywodzie Massoniusa dopatrywał się zwykłego przeniesienia na grunt idealistycznej estetyki nauki Kościoła i wskazywał, że źródła sztuki tkwią w realnej działalności człowieka oraz w warunkach społecznych. Skoro sztuka odzwierciedla życie, to wyjaśnianie zjawisk literackich jest objaśnianiem samego życia, co prowadzi do przekształcania świata<sup>64</sup>. Replika Massoniusa pozwoliła zwięźle określić zasady idealizmu:

- 1) Piękno ma wartość własną, równą Prawdzie i Dobru i przeto sztuka nie potrzebuje żadnych tendencji.
- 2) Wszelka tendencja psuje dzieło sztuki.
- 3) Myśl, czyli idea dzieła sztuki, nie jest wcale tym, czym jego tendencja.
- 4) Idealizm jest jedynym racjonalnym kierunkiem w sztuce.
- 5) Idealizm ściśle należy rozróżniać od marzycielstwa, od nedorzecznego usiłowania upiększania prawdy oraz od egzaltacji.
- 6) W dzisiejszych czasach tak sztuka, jak i pojęcia o niej znajdują się w stanie bardzo niskiego upadku<sup>65</sup>.

Pomijając dąsy i urażone *ego* uczestników dyskusji o realizmie i idealizmie w sztuce, w malarstwie i rzeźbie – estetyków samorodnych, jak i mających przygotowanie filozoficzne – można po latach stwierdzić, iż ta dyskusja nie była marnowaniem czasu krytyków ni czytelników. Rzeczywiście przyczyniła się do uporządkowania pojęć

---

<sup>64</sup> B. Błbłcki [B. Białobłocki], [rec.] Szkice estetyczne p. M. Massoniusa. Warszawa 1884, str. 114, „Dodatek Miesięczny do czasopisma Przegląd Tygodniowy” 1885, półrocze pierwsze, s. 391–397 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 183–191).

<sup>65</sup> M. Massonius, *Odpowiedź p. Błbłckiemu w kwestii estetyki*, „Dodatek Miesięczny do czasopisma Przegląd Tygodniowy” 1885, półrocze pierwsze, s. 651 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 197–198).

z zakresu estetyki, których ówczesny stan sztuki wymagał najbardziej.

### Bitwa

Wbrew woli Gomulickiego zapoczątkowany przez niego spór wcale nie wygasł, przeciwnie, rozszerzył się na innych polemistów i kolejne tytuły prasowe. *Kronika* Prusa, będąca zarzewiem dyskusji, zawierała już pewne zapowiedzi takiego rozwoju wypadków. Felietonista „Kuriera Warszawskiego” zwrócił mianowicie uwagę na trzy głosy zgodne w negatywnym osądzie dzisiejszej krytyki („że źle stoi”<sup>66</sup>), które na przełomie roku pojawiły się w prasie. Już sama konstatacja jej mizernego stanu zasługiwała na odnotowanie, dając też jakąś nadzieję na przezwycięzenie go w przyszłości.

Pierwszym przywołanym diagnostą był Jan Brzeziński, specjalista od chorób nerwowych, a zarazem krytyk, który poświęcił noworoczny odcinek swojego stałego *Felietonu teatralnego* w „Gazecie Polskiej” poważnym „estetycznym uwagom” nad położeniem sztuki teatralnej, będącej „sztuki życia [...] szkołą pomocniczą”, nad wyrobieniem kulturalnym, *ergo* zaawansowaniem cywilizacyjnym społeczeństwa. Brak rozwoju bowiem grozi pogłębieniem apatii lub zdziczeniem. Wspierać wzrost, a przeciwdziałać upadkowi może tylko dobrze uformowana opinia publiczna, a ta właśnie, zdaniem Brzezińskiego, znajduje się w rozsypce. Stwierdza on kryzys krytyki jako ośrodka *vocis populi*, a jego przyczynę widzi w erozji autorytetów i zastępowaniu ich przez takie czy inne indywidualności ustalające własne systemy ocen („każdy piernikarz ma

---

<sup>66</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 103).

samodzielne poglądy w dziedzinie estetyki”) czy hierarchie wartości – kosztem podkopywania znaczenia innych za pomocą – udzielających się szerszej publiczności – ironii i szyderstwa.

Z kolei w noworocznym numerze „Kuriera Warszawskiego” ukazał się świetnie napisany, intrygujący dialog filozoficzny Władysława Bogusławskiego o bezradności piękna wobec brzydoty, która na fali przemian w nowoczesnym świecie nie tylko żąda z nim równouprawnienia, ale zdobywa nad nim przewagę. Jest to jedna z pierwszych u nas wypowiedzi krytycznych skoncentrowanych na zagadnieniu szpetoty w sztuce i jej artystycznej karierze<sup>67</sup>.

Umiarkowana aprobata Prusa wobec felietonu Brzezińskiego i dialogu Bogusławskiego błędnie wobec entuzjazmu, z jakim kronikarz „Kuriera Warszawskiego” odniósł się do sygnowanego kryptonimem W. szkicu Stanisława Witkiewicza, zapoczątkowującego – głośny potem – cykl *Malarstwo i krytyka u nas*, a opublikowanego w „Wędrowcu”<sup>68</sup>. Artysta, który poznał bliżej pisarza zaledwie parę miesięcy temu, był przez niego usilnie i, jak

---

<sup>67</sup> Dialog Bogusławskiego zasługuje na miano pionierskiego, gdyż o kilka lat poprzedza uważane za pierwsze na naszym gruncie studium Henryka Struvego *Szpetne w sztukach pięknych* („Kłosa” 1888, nr 1175–1176.; przedruk ze skrótami w: *idem, Wybór pism estetycznych*, oprac. J. Sztachelska, Kraków 2010), w którym warszawski filozof podjął myśl królewieckiego myśliciela Karla Rosenkranza z jego *Estetyki brzydoty* (*Aesthetik des Hässlichen*) z 1863 r.; zob. J. Malinowski, *Przedmowa*, w: *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i groteska w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2011.

<sup>68</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. I*, „Wędrowiec” 1884, nr 52, s. 622–624 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 203–216); przedruk, podobnie jak pozostałych artykułów z cyklu, w: S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, wyd. 1, Lwów–Warszawa–Poznań 1891 oraz w: *idem, Pisma zebrane*, t. 1: *Sztuka i krytyka u nas*, wstęp i komentarze M. Olszaniecka, Kraków 1971.

się okazało, skutecznie nakłaniany do pracy literackiej<sup>69</sup>. W 1875 roku wysłał *List do Redaktora „Opiekuna Domowego”*, biorąc w obronę kolegów z pracowni w Hotelu Europejskim<sup>70</sup> i przypuszczając pierwszy atak na Henryka Struvego<sup>71</sup>.

Następnie – dopiero po prawie dziesięciu latach – zaczął zamieszczać artykuły o sztuce w „Wędrowcu”, najpierw niejako przy okazji pełnienia funkcji kierownika artystycznego czasopisma, a potem z gwałtownie rosnącą śmiałością<sup>72</sup>. Jednak, co trzeba dobitnie podkreślić, to właśnie dzięki namowom Prusa ten – według jego określenia – „niepospolicie zdolny malarz” wszedł na ścieżkę wojującego publicysty, na której zdobył sobie ogromną popularność<sup>73</sup>. Notabene w tym samym, gwiazdkowym

---

<sup>69</sup> „Uważasz pan, nie bądź pan świnią i pisz” – miał zwrócić się Prus do Witkiewicza. Zob. m.in. W. Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz o Sienkiewiczu i innych*, „Życie Literackie” 1963, nr 17; K. Tokarżówna, S. Fita, *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1969, s. 328.

<sup>70</sup> S. Witkiewicz, *List do Redaktora, „Opiekun Domowy”* 1875, nr 9; szerzej na temat tego wystąpienia oraz inspiratorskiej roli wobec niego, jaką odegrał ceniony w świecie rzeźbiarz, autor *Listów o sztuce* Cyprian Godebski – zob. M. Olszaniecka, *Wstęp*, w: S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 1: *Sztuka i krytyka u nas*, s. LXXVII–LXXXI; zob. też M. Gołąb, *Chelmoński. Chmielowski. Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874–1883* [katalog wystawy], przedm. W. Suchocki, Poznań 2010.

<sup>71</sup> J. Sztachelska, *Henryk Struve – estetyk doby przejściowej*, w: H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, s. XXX–XXXI.

<sup>72</sup> Jeżeli pierwszy odcinek *Malarstwa i krytyki u nas* schowany był w tyle numeru, to kolejne trafiały już na ogół na strony początkowe.

<sup>73</sup> Gwoli ścisłości należy powiedzieć, że Witkiewicza ciągnęło do pióra od wczesnej młodości, gdy uprawiał on głównie „szufladową” poezję. Zob. Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, Warszawa 1983, s. 69–91.

numerze „Wędrowca” z 1884 r. Prus ogłosił nowelę *Człowiek podwójny* (późniejszy tytuł: *Podwójny człowiek*), a Witkiewicz ją zilustrował.

W numerach „Wędrowca” od 5 do 9, ukazujących się od 29 do 26 lutego 1885 roku, artysta wrócił do sporu rozpoczętego w „Opiekunie Domowym” i przystąpił do frontalnego ataku na Henryka Struvego<sup>74</sup>. To on właśnie przed dekadą pomniejszył znaczenie nieżyjącego już wówczas Maksa Gierymskiego oraz rozpoczynającego właśnie swoją karierę w Paryżu Józefa Chełmońskiego. Co gorsza, odpowiedział z pewnym lekceważeniem na ów pryncypialny *List*, a przy innych okazjach odmówił zalet dziełom malarskim jego autora. W popowstaniowej Warszawie Struve zasłużył sobie na miano autorytetu, ceniony w szczególności jako filozof, na polu logiki i estetyki, ale także jako historyk i krytyk sztuki, współpracownik czasopism warszawskich, głównie „Kłósów”. Witkiewicz jednak nie tylko nie podzielał wysokiej opinii o nim, ale uważał ją za wynik powszechnego zakłamania i odmawiał profesorowi szacunku; atakował i jego idealistyczne zapatrywania, i osobę. Struve, rocznik 1840, metrykalnie starszy od swojego oponenta zaledwie o dziesięć lat, formacyjnie – o całe pokolenie, pomimo doznanych zniewag tym razem podszedł do twierdzeń malarza z powagą, poddając je rozbiorowi logicznemu i estetycznemu w trzech odcinkach polemiki, drukowanej w „Kłósach” 21, 28 i 19 marca (nr 1027, 1028, 1030)<sup>75</sup>. Podobnie jak

---

<sup>74</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. II* [odc. 1], „Wędrowiec” 1885, nr 5, s. 49–51; [odc. 2], nr 6, s. 63–64; [odc. 3], nr 7, s. 74–75.

<sup>75</sup> Ważna odpowiedź Struvego na ataki publicystyczne Witkiewicza, wielokrotnie przedrukowywane, nie była wcześniej wznawiana, nie przedrukowała jej też J. Sztachelska w *Wyborze pism estetycznych*, ale sporo miejsca poświęciła ich polemice we wstępie, równoważąc racje obu uczestników. We wcześniejszych

Gomulicki Prusowi – miał mu za złe brak rozleglejszej znajomości sztuki antycznej i nowożytnej, a także teoretycznej myśli o sztuce, czego odwrotną stronę stanowiła skłonność do narzucania jej świeżo wykoncypowanych schematów z dogmatycznym uporem. Dyskusja malarza i filozofa toczyła się prawie równolegle do tej między poetą a prozaikiem i były to polemiki pod niejednym względem paralelne. W obu też zbliżenie stanowisk nie leżało w granicach prawdopodobieństwa.

Wydawać by się mogło, że redaktor „Wędrowca” zwalczając stałego współpracownika „Kłósów”, ponownie wystąpił w imieniu własnym i środowiska jeszcze młodych, a wówczas już poważanych malarzy realistów, a właściwie naturalistów, „ludzi naturalnych”, jak się kiedyś wyraził<sup>76</sup>. Przed poprowadzeniem ich do ostatecznego tryumfu chciał zdetronizować malarstwo historyczne, odebrać rząd dusz uprawiającym je twórcom, a egzegetów wielkich płócien publicznie zdyskredytować. Próbował przy tym zadać ostateczny cios tradycyjnemu rozumieniu sztuki, eksponowaniu założeń ideowych tudzież korzyści duchowych oraz pomijaniu materialnego uwarunkowania, a zarazem zaprzeczaniu jej autonomii<sup>77</sup>. W tym celu dążył do ustalenia najbardziej rudymenarnych i sprawdzalnych metod opisu oraz oceny dzieła, uznawał wyższość

---

omówieniach lub ocenach tego sporu na ogół dość apriorycznie przyznaje się słuszność malarzowi; do wyjątków należą, przywołane też przez Sztachelską, prace Jerzego Malinowskiego, *Henryk Struve – teoretyk i krytyk sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, nr 1 czy *Imitacje świata...*, oraz Marii Rzepińskiej *Problem koloru w polskiej myśli o sztuce w XIX wieku*, w: *Myśl o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1976.

<sup>76</sup> Zob. M. Olszaniecka, *Wstęp*, s. CIV; określenie pochodzi z listu do Antoniego Sygietyńskiego.

<sup>77</sup> Zob. *ibidem*, s. XCIX i n.

techniki wykonawczej nad jego zawartością, kompetencji fachowych krytyka nad abstrakcyjną, akademicką wiedzą albo też niefrasobliwym dyletantyzmem. Tu widać, że zamiary Witkiewicza spotykały się przynajmniej w paru ważnych punktach z zamysłami Prusa. Artysta nie był zainteresowany wyłącznie – wbrew tytułowi swojego cyklu – malarstwem i krytyką artystyczną, ale dokonaniem zasadniczego zwrotu w estetyce czy, szerzej, w kulturze. W istocie, część jego sądów wykraczała poza granice wąsko pojętej dyscypliny i budziła szerszy oddźwięk, w czym pomagał temperament polemiczny i żywy styl autora.

Jak silne więzy łączyły Prusa i Witkiewicza w 1885 roku<sup>78</sup>, dowodzi 12 numer „Wędrowca”, wypuszczony spod prasy drukarskiej 19 marca. Na stronie tytułowej tego wydania spotyka czytelnika rytowany przez Witkiewicza – na podstawie fotografii Konrada Brandla – portret Prusa<sup>79</sup>, zresztą o silnym rysie idealizującym. Portret przenikliwie patrzącego autora stanowi swego rodzaju wprowadzenie do początkowych, opisowych akapitów *Placówki*. Pierwszy odcinek powieści kończy się odkreśleniem na kolejnej stronie, po którym pojawia się trzecia już część *Malarstwa i krytyki u nas*. Witkiewicz przejmuje głos po

---

<sup>78</sup> O relacjach między oboma autorami stosunkowo najwięcej napisał Zdzisław Piasecki, ale i on, przytoczywszy zdanie Janiny Kulczyckiej-Saloni o tym, jak intrygujący, a przez biografów zlekceważony jest „wzajemny stosunek Prusa i Witkiewicza”, stwierdza, że w swoim opracowaniu musi się ograniczyć jedynie do uwag szkicowych (Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz...*, s. 233). Rozczarowuje zwłaszcza zdawkowe przedstawienie tego wątku przez Marię Olszaniecką w monografii biograficznej *Dziwny człowiek (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków 1984, mimo że we wstępie do *Sztuki i krytyki u nas* dowodziła silnej zależności poglądów Prusa na sztukę od zapatrywań Witkiewicza.

<sup>79</sup> Zob. m.in. K. Tokarżówna, S. Fita, *Bolesław Prus 1847–1912...*, s. 333.



Prusie. W części tej artysta porzuca już tropienie błędów filozofa, który nigdy nie stał przy sztalugach, i przystępuje do jeszcze surowszej rozprawy z krytykami, którzy nawet jeśli wiedzą, jak się trzyma pędzel, to nie panują nad myślą i mową. Pierwszym z nich jest – już wcześniej przywoływany przez Witkiewicza – malarz i pisarz, Karol Matuszewski, recenzent „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” oraz paru innych czasopism, krytyk, szafujący frazesami, lubujący się w kwiecistych opisach dzieł sztuki. Drugi natomiast to nierozsądny oponent Prusa w sprawach estetycznych, Wiktor Gomulicki. Został on przez Witkiewicza odsądzony od prawa do wypowiadania się na temat sztuki ze względu na nieznamość jej reguł, jak też brak właściwych predyspozycji, nieumiejętność obserwacji, ztracanie trzeźwości, uleganie fantazjotwórstwu i uczuciowej egzaltacji; zarzuty malarza zresztą w znacznej mierze przypominały te, które stawiali poetom publicyści obozu młodych. W ten sposób Witkiewicz zakwestionował kompetencje Gomulickiego i pośrednio wykazał, jak bardzo pozbawione autokrytycyzmu są jego próby orzekania w sprawach estetycznych. Artysta przy tym nie odniósł się bezpośrednio do polemiki między poetą a prozaikiem, lecz za przedmiot ataku obrał recenzję wystawy jednego obrazu, to jest *Sądu nad Husem Václava Brožíka*<sup>80</sup>, malarza czeskiego odnoszącego sukcesy w całej Europie, w szczególności w Paryżu. Pozwoliło to redaktorowi „Wędrowca” upiec dwie pieczenie na jednym ogniu – pognębić Gomulickiego i równocześnie podrwać sobie z tak przez siebie nielubianego malarstwa historycznego<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> W. Gomulicki, Hus. *Obraz Wacława Brožíka*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 43, s. 1–2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–269).

<sup>81</sup> Zdezawuowaniu artyzmu Czecha i jego *Husa* poświęcił Witkiewicz osobną analizę – *Obraz Brožíka*, „Wędrowiec” 1885, nr 10.

Poeta recenzję tę opublikował na krótko przed przystąpieniem do polemiki z Prusem, co, jeśli przyjąć perspektywę Witkiewicza, było aktem nieroztropnym, z góry skazanym na przegraną, jako że obnażało całkowitą bezradność intelektualną Gomulickiego wobec sztuki<sup>82</sup>. W zasadzie, zdaje się mówić malarz, prozaik mógł w ogóle nie odpowiadać na zarzuty swojego oponenta. Spojrzenie skierowane na portret Prusa po przeczytaniu *Malarstwa i krytyki u nas* ujawnia w nim rys zwycięski.

Nie było to jednak zwycięstwo ostateczne, jakkolwiek poeta nie odstąpił od swojej zapowiedzi z *Logiki „wykrętów”* i ciosu wymierzonego ręką malarza również nie odparował. Nie stało się to też powodem zerwania wszelkich stosunków, przeciwnie, obaj twórcy w następnych latach nie wyrzekali się współpracy ze sobą, o czym świadczy fakt, że wydane przez Gomulickiego w 1888 roku „szkice z miasta” *Przy słońcu i przy gazie* ilustrował między innymi właśnie Witkiewicz<sup>83</sup>. W 1891 roku poeta opublikował w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” krytyczny portret artysty, niepozbawiony obserwacji dla niego sympatycznych, na przykład o wybitnym darze literackim, widocznym w *Na przełęczy*, o biegłości rysunkowej, o bojowości i bezkompromisowości, ale niewolny też od popartych dowodami gorzkich stwierdzeń: „o chybionych wynikach poważnego i do poważnych celów dążącego talentu”, o maksymalizmie dążeń, doktrynerstwie, przesadzie w efektach, przeciążeniu intelektualnym i oschłości, pedanterii, nadgorliwości w realizacji

---

<sup>82</sup> Zob. M. Olszaniecka, *Wstęp*, s. XCIV–XCV. Badaczka bez najmniejszych zastrzeżeń przejmując punkt widzenia Witkiewicza i nie weryfikując jego sądu, zarzuca Gomulickiemu ignorancję w sprawach sztuki.

<sup>83</sup> Ilustrowali je też Włodzimierz Zamarajew oraz Ludomir Ilinicz-Zajdel.

hasel naturalistycznych. Uwagi te bolały zapewne bardziej niż oceny Struvego, jako że zostały sformułowane z pozycji kogoś, kto nie aspiruje do znawstwa, ale konstatuje oczywistości („O tyle przynajmniej znam się na malarstwie...” – zastrzegał poeta, nauczony wcześniejszymi doświadczeniami). W niniejszej antologii dobrze byłoby zamieścić ów szkic w całości, ale brak miejsca pozwala jedynie na zacytowanie trzech krótkich akapitów, odnoszących się także do walki publicystycznej sprzed sześciu lat:

Witkiewicz działa i walczy w czterech kierunkach: jako malarz, rysownik, podróżopisarz i krytyk artystyczny. Z tych jednak czterech konarów ducha ostatni rozrósł się tak bujnie, że wszystkie inne zagłusza. Gdy się spotka podpis Witkiewicza w dzienniku, mimo woli przychodzi na usta zapytanie:

– A kogoż tam znów okrutnik ten – zamordował?...

Witkiewicz bowiem jest krytykiem okrutnym<sup>84</sup>.

Także – mówi Gomulicki – wobec siebie.

Kiedy Witkiewicz przechodził już do wymierzania sprawiedliwości „pomniejszym” krytykom, przedstawionym niczym jeszcze bardziej karykaturalne wersje Struvego, ten dopiero kończył dawać artyście lekcję estetycznej kindersztuby. „Wędrowiec” z portretem Prusa i „Kłosa” z ostatnią częścią odpowiedzi panu W. ukazały się tego samego dnia, 19 marca. Tymczasem pewne notatki z placu boju zdążył już opublikować Władysław Bogusławski, zobligowany styczniową wzmianką o *Brzydkiej* do ustosunkowania się wobec zapoczątkowanej wówczas polemiki. W *Przeglądzie artystycznym*, zamieszczonym w „Kurierze Warszawskim” 13 marca, zdawał on sprawę ze swojej

---

<sup>84</sup> W. Gomulicki, *Stanisław Witkiewicz*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1891, nr 432, s. 13.

bytności w operze lwowskiej na *Konradzie Wallenrodzie* Władysława Żeleńskiego i w Sukiennicach krakowskich – na wystawie projektów pomnika Mickiewicza. W związku z tą drugą wizytą autor felietonu sformułował parę zastanawiających myśli o sztuce polskiej, jej podległości „idei literackiej”, o estetyce rzeźby pomnikowej, przede wszystkim jednak, rzecz jasna, o kontrowersjach wokół konkursu i sprzeciwów wobec werdyktu jury, które, jak uznał, „w pewnym stopniu da się wytłumaczyć pomieszczeniem pojęć co do kompetencji w sprawach sztuki”<sup>85</sup>. W języku Bogusławskiego pobrzmiewają nawiązania do konkretnych sformułowań Gomulickiego, Prusa, Witkiewicza, Struvego, co najwyraźniej słysząc wówczas, gdy mówi on o braku profesjonalnych krytyków jako tych, którzy powinni służyć fachową opinią w takich właśnie sytuacjach aksjologicznego zamętu. Do odgrywania tej roli nie są jednak predestynowani ani sami artyści – pod groźbą podporządkowania życia kulturalnego zasadzie kastowości – ani odbiorcy sztuki, nieważne jacy, byle wyposażeni w zdrowy rozsądek. Tu Bogusławski pośrednio ujawnia poważny rozdzwiek między dążeniami Prusa i Witkiewicza, sugerując, że ich sojusz jest jednak w znacznym stopniu sojuszem taktycznym. Staje on zresztą dyskretnie po stronie Struvego i stwierdza: „Krytyka artystyczna – jest „specjalnością wymagającą wiedzy i doświadczenia i taka tylko daje rękojmię zdrowego sądu”. I „na takiej tylko opierać się mogą konkursy”<sup>86</sup>.

Głos felietonisty „Świtu” piszącego pod pseudonimem Avatar 24 marca 1885 roku jest cenny o tyle, o ile dokumentuje zmęczenie części środowiska i publiczności literackiej przedłużającym się sporem w kwestiach

---

<sup>85</sup> W. Bogusławski, *Przegląd artystyczny*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 72b, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 313).

<sup>86</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 313).

estetycznych. Wyraża on wątpliwość przeciętnego amatora sztuki, czy jego wizyta w Zachęcie powinna być jednocześnie aktem poznania filozoficznego, po czym wkłada wszystkich dyskutantów, łącznie z sobą, do jednego worka: „A któż mię zapewni, że się nie myli tak dobrze Kant, Taine, Krause jak ja, pp. Prus, Struve lub Witkiewicz albo Gomulicki? Gdzież jest probierz nieomylności?”<sup>87</sup>. Tak do dyskutantów o różnym obliczu intelektualnym dołączył typ umysłowy, który na scenie ostatnich dekad XIX wieku zdobywał coraz więcej przestrzeni – typ estety sceptyka. I o dziwo, rzecz można, był to także głos zdrowego rozsądku.

Nie o takiej jednak zdroworozsądkowej niepodległości wobec autorytetów myślał Prus, przez Avatara zaliczony – wraz z wielkimi filozofami, sojusznikiem oraz swoimi oponentami – do gatunku *homo errans*, skazanego na zdobywanie wiedzy niepewnej. W korespondencji z Warszawy, którą pisarz nadesłał do petersburskiego „Kraju”, datując ją na dzień ukazania się tygodnika, tj. na 23 marca (według starego stylu), do rangi największego wydarzenia urasta nie co innego, jak prasowa dyskusja nad sztuką. Jej temperatura okazuje się symptomem energii wewnętrznej na pozór zmartwiałego społeczeństwa, „pod lodowatą skorupą” – Prus mówi językiem ezopowym, zadłużonym u Mickiewicza – „wykluwa się całkiem nowe, pierwszorzędnej wagi zjawisko, mianowicie: coś na kształt reformy w estetycznych pojęciach”<sup>88</sup>. O konieczności jej przeprowadzenia ma zdaniem warszawskiego autora przekonywać zamieszanie wokół współzawodnictwa artystów bezskutecznie próbujących utrwalić w spiżu lub kamieniu

---

<sup>87</sup> Avatar, *Rachunki*, „Świt” 1885, nr 12, s. 92 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 342).

<sup>88</sup> B. Prus, *Warszawa*, 23 marca, „Kraj” 1885, nr 12, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 331).

ducha Mickiewiczowskiej poezji oraz wokół bezradności jury niemogącego wskazać całkowicie satysfakcjonującej pracy. W swojej korespondencji Prus ponownie wyłożył tezy o naturalnych ograniczeniach przekazu rzeźbiarskiego, wzbogacając ją uwagami o nieczytelności sztuki o treściach literackich dla tzw. ogółu, który „nie zna się na symbolach”<sup>89</sup>. To ów ogół, złożony z ludzi niewykształconych, z „chłopów spod Krakowa” na przykład, zdaje się zadawać kłam starym wyobrażeniom o sztuce i domagać wspomnianej reformy.

Dziwnym zbiegiem wydarzeń – mówi Prus, sięgając po retorykę z czasu walki starej i młodej prasy – już na kilka tygodni przed konkursem, rozpoczął się szturm do okopów starej estetyki, która w sztuce doszukiwała się przede wszystkim nie natury, ale symbolu, sama również przemawiając do czytelników nie prostym i naturalnym, ale niejasnym i symbolicznym językiem<sup>90</sup>.

Wyłożywszy poglądy zbieżne z poglądami Witkiewicza, zwłaszcza co do konieczności oczyszczenia sztuk pięknych z pierwiastków literackich, pisarz powołał się wprost na tego „malarza, człowieka niepospolitego umysłu”, przytoczył jego surową diagnozę krytyki pogrążonej w nieszczeroci i wspomniął o boju ze Struvem:

Obaj polemisci nie szczędzili ani argumentów, ani siebie samych; walka ich jednak była dla czytelników nauczającą, a jak dla mnie przynajmniej sympatyczną, chodziło tu bowiem naprawdę o zasady. Postaram się przedstawić ją w następnym liście<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 337–338).

<sup>90</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 338).

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 339).

Następnych listów nie było. W listopadzie natomiast Prus opublikował w specjalnym wydaniu „Działu Literackiego «Kraju»”, „poświęconego pamięci Mickiewicza”, głośną, podbudowaną badaniami statystycznymi, a więc przynajmniej w założeniach ścisłą, analizę poematu *Farys*<sup>92</sup>. W świetle rekonstruowanej tutaj dyskusji zyskuje ona dodatkowe sensy, okazuje się bowiem nie tylko jednym z hołdów dla poety, składanych w ramach obchodów 30. rocznicy jego śmierci, ale i dopełnieniem wcześniejszych wystąpień prozaika. Po pierwsze, był to kolejny krok ku nowej, naukowej teorii twórczości, która na zasadzie przykładu służyłaby przebudowie świadomości estetycznej elity i ogółu. *Farysa* powinni studiować

pisarze dla nauczania się pisać, krytycy – dla dowiedzenia się, czego wymagać od autorów i jak ich sądzić. Przyszły polski estetyk znajdzie tu materiał do nowych poglądów w dziedzinie filozofii sztuki<sup>93</sup>.

Po drugie zaś, takie upamiętnienie poematu dostarcza jeszcze jednego, kto wie czy nie najpoważniejszego, argumentu na zbędność stawiania spiżowych monumentów wieszczom. Jedynie właściwe medium pamięci to w tym wypadku język. To „dzieła Mickiewicza należą do najznakomitszych pomników literatury powszechnej”<sup>94</sup> i jedynie jako takie mogą być w odpowiedni sposób eksponowane. Odpowiednia ekspozycja miała tu też na celu zmniejszenie bezpośredniego oddziaływania poezji, która, choć

---

<sup>92</sup> Publikacja ta wywołała krytykę – w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” (Teodora Jeske-Choińskiego) i w „Słowie” (anonimową) parodystyczną w tonie. Na tę drugą Prus odpowiedział 14 grudnia w „Kurierze Warszawskim” 1885, nr 345.

<sup>93</sup> B. Prus, *Farys*, „Kraj” 1885, nr 46, s. 18 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 345).

<sup>94</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 345).

doskonała w wyrazie, propaguje destrukcyjne treści; sam Farys przejawia „krańcowy indywidualizm, awanturniczość i próżniactwo”<sup>95</sup>. Konieczne więc jest intelektualne okiełznanie tego „antybohatera”.

Notabene, na zasadzie analogicznej, jako pomnik słowny, choć ręką malarza sporządzony, można by zinterpretować słynne studium Witkiewicza *Mickiewicz jako kolorysta*, drukowane w „Wędrowcu” przy końcu roku 1885, w numerach 49–53.

W odpowiedzi Struvego na filipiki Witkiewicza, których część dotyczyła błędnych poglądów filozofa na rolę i znaczenie kolorów, znalazła się zapowiedź rozprawy filozofa dotyczącej tego właśnie zagadnienia:

Zresztą podam panu W. wkrótce sposobność do dalszych samobójczych napadów na najgłówniejszy czynnik własnej jego sztuki, tj. na estetykę barw. Przygotowałem do druku i wkrótce wydam obszerniejszą pracę pt. *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do życia, sztuki i wychowania*<sup>96</sup>.

Rzeczywiście, pracę tę, będącą w 1885 roku na ukończeniu, Struve ogłosił w roku następnym, przy czym ostatnie słowo podtytułu zostało wzbogacone o kluczowe słowo debaty – słowo „estetyczne”. Recenzję tej pionierskiej pracy zamieścił w „Kurierze Warszawskim” Wiktor Gomulicki, nadając jej, co znamienne, scjencyficzny tytuł *Barwy, ich teoria naukowa i znaczenie w sztuce*<sup>97</sup>. Nie

---

<sup>95</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 344).

<sup>96</sup> H. Struve, *Słowno o krytyce artystycznej, Odpowiedź panu W.* [cz. 3], „Kłosy” 1885, nr 1029, s. 184 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 329).

<sup>97</sup> W. Gomulicki, *Barwy, ich teoria naukowa i znaczenie w sztuce* ([rec.] H. Struve, *Estetyka barw*, Warszawa 1886) [cz. 1], „Kurier



wprost, ale wyraźnie dał do zrozumienia, że zarówno jego zapatrywania, jak i Struvego nie są bynajmniej oderwane od postępu wiedzy, ale równocześnie wytknął autorowi rozprawy, że nie uwzględnił w satysfakcjonującym stopniu fizycznego i fizjologicznego aspektu teorii, co pozwoliłoby mu uniknąć zbyt dużej dowolności, zwłaszcza dotyczącej symboliki kolorów. Recenzja dowodzi niezależności w sądach poety, a także odczytania w pracach naukowych różnego typu, jako że swoje spostrzeżenia umieszcza na szerokim tle kulturowo-porównawczym. Notabene Gomulicki diagnozuje rzeczywistość jakby, niezgodnie z metryką, należał do pokolenia nerwowców:

Rozdrabnianie wrażeń, wynajdywanie coraz niklejszych tonów pośrednich lub też kombinowanie ich w sposób najmniej spodziewany – wszystko to stanowi naturalny wynik cywilizacji<sup>98</sup>.

Interesują go zagadnienia synestezji i nowoczesnej harmonii, a z drugiej strony – brzydoty, co, jak już wiadomo, jest jednym z ważniejszych wątków debaty estetycznej drugiej połowy lat 80. XIX wieku. Choć to dopiero 1886 roku, Młoda Polska zbliża się szybkimi krokami.

Na przedprożu nowej epoki, w 1888 roku, dyskusja estetyczna, zapoczątkowana zderzeniem stanowisk Prusa i Gomulickiego, miała dość nieoczekiwanie swój dalszy ciąg, potwierdzający, jak silne i trwałe zostawiła ona po sobie wrażenie. Prus 15 lipca w „Kurjerze Codziennym” po raz kolejny wprowadził do swojego felietonu tematykę artystyczną i estetyczną. Poświęcił go zmianom w Zachęcie, obrazowi Aleksandra Gierymskiego *Brzeg Wisły*

---

Warszawski” 1888, nr 145b, s. 1–3; [cz. 2], nr 146b, s. 1–2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 347–356).

<sup>98</sup> *Ibidem* [cz. 1], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 352).

przy Solcu (*Żydzi modlący się w święto Trąbek*), malarstwu „z natury” i... fotografii, światłu jako kwintesencji obrazu, a wreszcie inkryminowanej niezmiennie historyczności. Zakwestionował całkowicie wartość malarstwa, które ma ambicje przenosić treści literackie, ba, w ogóle – ideowe, to bowiem jest domeną słowa.

Na ten felieton zareagował jeden z heroldów nowych prądów, uczeń Struvego, Cezary Jellenta (rocznik 1861). W sierpniu i wrześniu 1888 roku wydrukował on dwuodcinkowe eseje *Sekta estetyczna* i *Zakapturzony idealizm* w „Prawdzie”<sup>99</sup> Aleksandra Świętochowskiego, tygodniku otwartym wówczas dla radykalnych pisarzy najmłodszego pokolenia. Tytułowa „sekta” to grupa „Wędrowca”<sup>100</sup> – z Prusem w składzie – dogmatycznie wyznająca i uparcie propagująca dość wąskie pojęcie sztuki, niewolne zresztą od podkładu idealistycznego, co Jellenta, umyślnie przerysowujący swoje tezy, stara się udowodnić w drugim artykule. Jego zdaniem Witkiewicz, przywódca kasty, krańcowy w publicystyce, a dość umiarkowany w praktyce malarskiej, miał omamić Aleksandra Gierymskiego i Antoniego Sygietyńskiego, a wprost „zahipnotyzować” Prusa i ten do czasu wysoce trzeźwy, ale od lat trzech zaćmiony umysł uległ wierze artystycznej – pełnej niedorzeczności i niespójności. Co więcej, zaczął ją upowszechniać, mimo że jego odpowiedzialność za słowo jest większa niż piszących malarzy. Do artykułów tej wiary – wiary „estetyków-realistów”, głoszonej z siłą, ale bez filozoficznego

---

<sup>99</sup> C. Jellenta, *Sekta estetyczna*. I, „Prawda” 1888, nr 32, s. 379–380; *idem*, *Sekta estetyczna*. II, „Prawda” 1888, nr 33, s. 392–393 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 367–376, 377–386); *idem*, *Zakapturzony idealizm*. I, „Prawda” 1888, nr 35, s. 415–416; *idem*, *Zakapturzony idealizm*. II, „Prawda” 1888, nr 36, s. 425–427 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 387–391, 393–404).

<sup>100</sup> Zob. T. Lewandowski, *Cezary Jellenta estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, Wrocław 1975, s. 75–84.

umocowania, należy przeświadczenie, że interpretacja i wartościowanie obrazów sprowadzają się do oceny ich zgodności ze światem widzialnym i biegłości technicznej, a miernikiem tej ostatniej jest umiejętność uchwycenia światła. Wiąże się to z innymi, co najmniej ryzykownymi konceptami, jak uwspółrzednienie tematyki dzieł sztuki, przykładowych „krów na pastwisku” i Napoleona, odrzucenie malarstwa historycznego i rodzajowego, jako nieczytelnych, niedemokratycznych, powstałych – według Prusa – „z pochlebstwa możliwym rodom lub możliwym partiom”<sup>101</sup>, dążenie, by sztuka przemawiała do widza bezpośrednio, nie zakładając z jego strony żadnego przygotowania do odbioru. W rozumieniu autora *Sekty estetycznej* oznacza to spłaszczenie świata, sprowadzenie go do tu i teraz – nawet bez zastanowienia, co potem, kiedy współczesność sama stanie się przeszłością – a w końcu: wyrugowanie ze sztuki treści wewnętrznych, duchowych. W wystąpieniach Witkiewicza zasadniczo podoba się Jellencie jedynie rewolucyjny impet, druzgocący atak na estetykę spekulatywną. Pomimo bowiem pewnych śladów sympatii do tęskniących za szczęściem idealistów ani myśli on wracać do „idealistycznego zrządzenia” swojego profesora<sup>102</sup> „i jego drużyny”, przywykłej traktować sztukę jako zbiór hieroglifów. Nie chce cofać się do spekulacji metafizycznych, tylko wyprowadzić właściwe wnioski z „psychologii doświadczalnej, pozytywnej”, ze spostrzeżeń poczynionych między innymi przez Darwina, Spencera, Taine’a, Vérona, Guyau, jak też przez niewymienionych z nazwiska antropologów. Obserwacje

---

<sup>101</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [III], „Kurier Codzienny” 1888, nr 194, s. 3–4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 365).

<sup>102</sup> C. Jellenta, *Sekta estetyczna. II*, s. 392 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 377).

te przekonują, że nie zasada mimetyczna, ale „żądza przyjemności” i pragnienie ekspresji leżą u podstaw sztuki.

Zabronić duchowi pożądań nadcodziennych – pisze Jellenta – to właśnie idealizm i taki sam fizjologiczny bezsens, jak żądać od rośliny, ażeby żyła i rozgałęziała się pod powierzchnią gleby; to smutny zabytek z czasów ślepej wiary w wolną wolę i niezależność procesów umysłowych od ustroju nerwowego i czynności organicznych<sup>103</sup>.

Sztuka nie rodzi się podzielona analitycznie na różne działy, ale ujawnia „całą naszą umysłowość, nad którą pracują wszystkie zmysły i cała inteligencja”<sup>104</sup>. Jest więc z natury syntetyczna, oddająca całość doznań, nawet kiedy posługuje się środkami niezintegrowanymi, samym dźwiękiem czy barwą, apeluje do całej ludzkiej istoty, jak świątynia, symfonia, *Boska komedia*.

Artykuły Jellenty z 1888 roku stanowią ostatni wyrazisty akord debaty rozpoczętej trzy lata wcześniej, ale echa jej ciągle odzywały się w różnym natężeniu. Do tematyki swoich wcześniejszych wypowiedzi wracał Prus choćby w *Kronice* z 16 czerwca 1889 roku<sup>105</sup>, wracał też Struve, próbując na przykład nawiązać dialog z myślą Véroona<sup>106</sup>. Do dyskusji włączał się także Czesław Jankowski, przeciwstawiający się w 1890 roku na łamach „Tygodnika

---

<sup>103</sup> C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm. II*, s. 425 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 393).

<sup>104</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 394).

<sup>105</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1889, nr 164, s. 1–4. W 1889 r. Witkiewicz polemizował z Jellentą „w swoim szkicu o Chelmońskim” („Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 316), jakkolwiek nie była to polemika wprost; zob. M. Olszaniecka, *Wstęp*, s. CXXVII.

<sup>106</sup> H. Struve, *O znaczeniu życiowym sztuk pięknych*, „Kłosy” 1889, nr 1278, s. 407, 410.

Ilustrowanego” specjalizacji w krytyce artystycznej<sup>107</sup>. Nową falę sporów o pryncypia estetyczne wywołało pierwsze książkowe wydanie artykułów Witkiewicza w 1891 roku, a fale kolejne, coraz niższe – wznowienia w tymże 1891 i w 1897 roku. Na publikację *Sztuki i krytyki u nas* – tak teraz brzmiał tytuł szkiców – odpowiedziało kilkunastu autorów, którzy dyskutowali nie tylko z Witkiewiczem, ale także między sobą. Wśród nich znaleźli się: Cezary Jellenta i Czesław Jankowski, a także Feliks Jabłczyński, Ignacy Matuszewski, Tadeusz Sobolewski, Stanisław Tarnowski, Marian Morawski; na koniec Jan Lemański jako autor felietonu zamieszczonego w „Chimerze” pt. *Nieomylni*<sup>108</sup>.

### **Lekka forma debaty fundamentalnej**

W epoce sporów o sztukę felietonowość formy dziwnie połączyła się z fundamentalnością problematyki. Polemika estetyczna między poetą a prozaikiem już tym różniła się od innych, że prowadzono ją na łamach gazet codziennych, inne zaś toczyły się głównie w periodykach tygodniowych. Nakład dzienników w porównaniu z tygodnikami był wielokrotnie wyższy, toteż i czytelników śledzących polemikę było dużo więcej. Temat, tezy oponentów i stosowane przez nich sposoby dowodzenia swych racji docierały do tysięcy odbiorców, kształtując ich przekonania; skutki społeczne debaty Gomulicki *versus* Prus, przynajmniej w zakresie upowszechnienia wiedzy z zakresu estetyki, były spore. Stało się tak, choć jedno

---

<sup>107</sup> C. Jankowski, *Krytyka dzieł sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, cz. 1, nr 20, s. 310; cz. 2, nr 21, s. 327–330.

<sup>108</sup> Tredecim [J. Lemański], *Nieomylni*, „Chimera” 1901, t. 2, z. 4–5, s. 315–318.

z podstawowych pytań, które sobie i innym zadał Bolesław Prus, dotyczyło aktualności tej wiedzy we współczesnym świecie: czy warto nadal się nią kierować, czy lepiej uznać ją za relikht minionych już czasów i zdefiniować na nowo? Czego dzisiaj należy oczekiwać od sztuki i jak ją oceniać? Jak dojść do konsensusu w tym względzie i jak dopracować się niepodważalnych kryteriów oceny? Ten bardzo śmiały zamiar pociągał za sobą pytanie o to, kto miałby takiego przewartościowania dokonać. Czy osoby fachowo przygotowane do tego zadania, filozofowie estetycy? Czy może sami artyści? A może krytycy? Jeśli zaś krytycy, to o jakich kwalifikacjach? Czy mimo wszystko obznajomieni z historią sztuki i wcześniejszymi teoriami piękna, czy też wolni od balastu przeszłości, dążący do całkowitej rewizji pojęć? Pod tymi dylematami kryje się jeszcze pytanie fundamentalne – o twórcę czy raczej o artystę, o rację jego bytu, o to, czy pojęcia o nim nie należałoby również gruntownie przewietrzyć, ba, czy nie trzeba by w ogóle rozwiązać fałszywych pojęć o nim i zastąpić go badaczem i odkrywcą w dziedzinie faktów społecznych i – w jednej osobie – fachowcem w dziedzinie literackiej czy malarzkiej, kimś o roli jasno zdefiniowanej i zadaniach komplementarnych wobec tych, którym cywilizacja zawdzięcza swój rozwój – uczonych, konstruktorów, techników<sup>109</sup>. Czy przeciwnie, należy pielęgnować wyobrażenia o artyście, nie odrzucać wiary w jego posłannictwo i to pod groźbą wynaturzenia człowieka i duchowego wyjałowienia tejże cywilizacji?

Problem prawomocności starej estetyki i ukonstytuowania się nowej czynił więc również istotnym zagadnienie krytyki, zmuszał do ponownego określenia jej roli, wyznaczenia granic służebności wobec sztuki i zależności

---

<sup>109</sup> Zob. m.in. A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła”...*, rozdz. *Pisarz jako badacz, czyli Prusowski program realizmu*.

od innych dyscyplin. Prowokował do przekraczania tradycyjnych barier, do uznania jej swoistości, nadania odrębnych praw, a nawet przywilejów – egzegety nowych koncepcji artystycznych czy wręcz ich projektodawcy. Spór między Gomulickim a Prusem dotyczył spraw najwyższej wagi dla ówczesnej świadomości estetycznej i krytycznej; ówczesnej, a poniekąd i przyszłej. Rzucał też inne światło na ważną wówczas kwestię relacji malarstwa i literatury jako sztuk siostrzanych<sup>110</sup>. Rozgrywał się pomimo tego albo nawet wbrew temu, co na co dzień zaprzęta czytelników gazet, na ogół niezainteresowanych jakąkolwiek teorią, a zwłaszcza teorią sztuki. Była to więc polemika na tematy elitarne – toczona przed publicznością egalitarną. Pojawiały się w niej odniesienia wprost i nie wprost do filozofii – od starożytnej po współczesną, od Platona i Arystotelesa po Karola Libelta, Hippolyte’a Taine’a i Eugène’a Vérona<sup>111</sup>, odwołania do licznych dzieł sztuki – z całej niemalże jej historii. Problematyka i język dyskusji, choć prowadzona była za pośrednictwem felietonów, czyli w formie nieznoszącej intelektualnego przeciążenia, świadczą o erudycji autorów i powadze w podejściu do spraw piękna, stawiając równocześnie przed statystycznym nabywcą gazety zdecydowanie za duże wymagania. Uwidaczniają charakterystyczny dla nowoczesności rozdźwięk między aspiracjami i potrzebami intelektualnymi twórcy a oczekiwaniami i możliwościami przeciętnego konsumenta kultury, ukazując zarazem uwikłanie ich

---

<sup>110</sup> Zob. W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.

<sup>111</sup> Nie przywoływano za to estetyki Kazimierza Brodzińskiego, który kładł nacisk właśnie na „zdrowy rozsądek”. Recepcję myśli Vérona w Polsce przedstawiła Iwona M. Malec w artykule *Eugène Véron – zapomniane ogniwo polskiego modernizmu*, „Wiek XIX” R. V, 2012, s. 141–151.

obu w proces urynkowania sztuki. Zarówno Prus, jak i Gomulicki mimo odmienności swoich pozycji zdawali sobie sprawę z tej sytuacji. Pierwszy z nich, który chciał reprezentować stanowisko zwykłego człowieka, pozbawionego artystycznego obycia, ale niepozbawionego władzy sądenia, zdawał sobie jednak doskonale sprawę, że podejmowanie kwestii mało życiowych i wchodzenie na zbyt wysokie piętra abstrakcji może się w „Kurierze” nie spodobać. Dlatego wprowadził obcy czytelnikom, a nurtujący go temat na prawach fanaberii karnawałowej, czyli obracania normalnego porządku rzeczy do góry nogami. Skoro „zwykłym śmiertelnikom także dokuczyla codzienność”<sup>112</sup> i dla rozrywki zajmują się kolorami balowych fraków:

Wobec tego i ja – pisał Prus 18 stycznia 1885 roku – muszę nastroić się na wyjątkową nutę i, zamiast sprawom codziennym, poświęcę niniejszą kronikę – estetyce, krytyce i sztuce.

Więc pijmy, więc pijmy itd.

Ale przede wszystkim: co to jest sztuka?<sup>113</sup>

Jeżeli Prus nie wprowadziłby fundamentalnego zagadnienia krokiem tanecznym, przestrzeń felietonu zamieniłaby się w szpalty uczonego odczytu czy karty solennego traktatu. Z lekkością zadał pytanie, które kilkanaście lat później postawione przez Lwa Tołstoja w tytule rozprawy *Szto takoje iskusstwo* wywołało burzę w skali światowej<sup>114</sup>. Jakkolwiek rewizjonizm rosyjskiego pisarza dotyczył głównie etycznego wymiaru sztuki, to plan przewarto-

---

<sup>112</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 94).

<sup>113</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 95).

<sup>114</sup> Zob. m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, wstęp do: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Wrocław 2000, s. XXVII–XXIX.



ściowania estetyki zamierzony przez polskiego autora nie był wcale mniej radykalny. Przyświecał mu jednak przede wszystkim nie cel filozoficzny – dokonanie generalnego przewrotu w pojęciach, ale dążenie do sformułowania na zupełnie nowych zasadach własnej metody twórczej<sup>115</sup>. Wykorzystując dynamikę realizmu, który według Prusa „cofnął sztukę do jej wiekuistego źródła, do obserwowania i wyjaśnienia natury”<sup>116</sup>, chciał on stworzyć przepis na dzieło literackie, malarskie, rzeźbiarskie, mogące sprostać wymaganiom poznawczym człowieka ukształtowanego we współczesnych warunkach cywilizacyjnych, obojętnego lub obojętniejącego na dotychczasowe kanony piękna. Zdrowy rozsądek zdaniem pisarza miał umożliwiać orientację w tym odmienionym świecie.

Z kolei Wiktor Gomulicki nie podzielał niechęci swojego adwersarza do usankcjonowanych tradycją kryteriów ustalania wartości artystycznej, a tym bardziej nie uznawał zdrowego rozsądku za instancję zdolną wyrokować w kwestii piękna, jako że *mierność*, właściwa tej instancji, nie może służyć do oceny tego, co *bezmierne*, a przyziemność sprzyjać odczuciu harmonii. Poetę uderzyła krańcowość pomysłów estetycznych prozaika, ale wziął je nie za wyraz faktycznych zapatrywań, lecz za koncept humorystyczny, niedopuszczalny wszelako nawet w ramach zapustnego wyśmiewania wszelkich hierarchii.

### Punkty sporu

Najważniejszy, a utajony punkt sporu dotyczył zakresu pojęcia „sztuka”. Pod osłoną karnawału, w przebraniu po

---

<sup>115</sup> A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła”...*

<sup>116</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100).

części błazeńskim, po części plebejskim, marchołtowym, ale z całkowitą powagą i determinacją oraz mocną podbudową lekturową, Prus dążył do skompromitowania zaopatrywań swoich przeciwników, idealistów, romantyków, i, jak już wiadomo, zbudowania własnej teorii. Gomulicki znajdował luki w jego rozumowaniu i przygotowaniu, widział w nich znaki nieobyicia w sferze wyższego piękna i uważał za przejawy – jak się wyraził – „estetyki Maćka”<sup>117</sup>, a raczej – pisanego małą literą – maćka, czyli prostaka, nieokrzesanica, wywierającego wrażenie tak zwaną świeżością. Poeta nie krył zdumienia „krańcowością owych... niespodzianek”, jak nazywał opinie autora *Kronik* o obrazach Józefa Chełmońskiego czy Aleksandra Gierymskiego. Usiłował koledze wyjaśnić, dlaczego, odrzucając wcześniejsze pojęcia na temat piękna, w swoim samorodnym podejściu do jego przejawów całkowicie chybia celu. Nie wiedział zresztą, że Prus ma swoich doradców w świecie malarskim, jeszcze bardziej rewolucyjnie pojmujących zadania stojące przed sztuką. Tłumaczył zatem swemu adwersarzowi niejako od zera implikacje przyjętego przez niego stanowiska, wykładał nieprzystawalność do materii artystycznej kategorii „zdrowego rozsądku, czyli francuskiego *bon sens*”<sup>118</sup>, zwanego „u nas inaczej chłopskim rozumem”, po czym ilustrował przykładami, do jakich absurdów prowadzi stosowanie tego kryterium w ocenie dzieł sztuki:

Poddajmy estetyce owego zdrowego rozsądku wagę miernie rzeźbioną przez Benvenuto Celliniego – oszacuje

---

<sup>117</sup> W. Gomulicki, *Estetyka...* [cz. 1], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 126). W korespondencji dla „Kraju” wcieleniem Maćka stanie się reprezentant ogółu, „pierwszy lepszy chłop spod Krakowa”.

<sup>118</sup> *Ibidem*; szczegółowo i zajmująco wykłada historię tego pojęcia A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła”...*, s. 20 i n.

on ją niewątpliwie podług ilości kwart wina, jaka się w niej pomieści!...

Zdrowy rozsądek mierzy wszystko użytecznością, a czyż wobec tej miary utrzyma się jakakolwiek sztuka, od Wenus z Milo począwszy, a skończywszy na Rafaelowej Madonnie?<sup>119</sup>

Przyczyn odrzucenia przez pisarza tradycyjnych pojęć o sztuce upatrywał Gomulicki w „lekceważeniu kierunku idealnego”, niechęci do założeń idealnych, wykluczaniu ideału – w stopniu nieznanym nawet autorom estetyk pozytywistycznych, Taine'owi lub Véronowi. „Zdrowy rozsądek kieruje twórczość na udeptane ścieżki, talent zaś musi szukać dróg nieznanymi”<sup>120</sup>, pierwszy doradza ostrożność, zaleca trzeźwość, a nie „jałowe marzenie” i oryginalność, lubi rutynę i spokój, drugi, zwany też geniuszem – Gomulicki sięgnął tu po obce poetyce felietonu słowa z wysokiego rejestru i potem tego trochę żałował – to twórczy zapał, upojenie, gorączka, nowość i postęp. Metodę Prusa poeta określił jako „wysnuwaną z samej siebie”, jako „rodzaj filozoficznej *generatio spontanea*, która jednak posiada tę słabą stronę, iż pomiata nie tylko teoriami, ale i... faktami”<sup>121</sup>, po czym – przechodząc na grunt tak miłej Prusowi ścisłej obserwacji i nie ustępując mu w dowcipie – wykazał, jak dużo nieporozumień wynika z ograniczenia twórczości do przedstawiania przedmiotów rzeczywistych i zawężenia kryteriów oceny do trafności wyboru tematu oraz techniki jego opracowania. Poza ob-

<sup>119</sup> W. Gomulicki, *Estetyka...* [cz. 1], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 122–123).

<sup>120</sup> J. Bachórz, przyp. 216 do: B. Prus, *Kroniki. Wybór*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1994, s. 216.

<sup>121</sup> W. Gomulicki, *Estetyka...* [cz. 1], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 126).

rębem sztuki wartościowej – argumentował Gomulicki – znalazłyby się wówczas między innymi posągi Apollina, Laokoona<sup>122</sup> lub Wenery jako nie z życia wzięte, a poza zasięgiem zainteresowań krytyka-obserwatora – wszelki kontekst poszczególnych zjawisk artystycznych, włącznie z osobliwościami poetyk indywidualnych. W ten sposób Prus, szukając bądź to błędów warsztatowych, bądź miełn treściowych, uchybił i Janowi Matejce, jako że rzekomo liczne niedociągnięcia w wykonaniu jego płócien nie licują z rozległością koncepcji historycznej tego autora, i Aleksandrowi Gierymskiemu, którego obrazy uznał za techniczny popis bez poważniejszej zawartości. Prace Chelmońskiego z kolei miały być wyborne w pomyśle, ale ubogie w treści i wykonane niezbyt akuratnie... W każdym z tych wypadków – mówi Gomulicki – zabrakło pisarzowi zarówno wiedzy o tajnikach malarskiego warsztatu (czy warsztatów), jak i znajomości celów i środków tym celom służących. Pisarz wyraźnie nie doceniał potencji intelektualnej sztuk przedstawiających, niezdolnych jego zdaniem – podobnie jak ich twórcy – do wyższych uogólnień.

Prus nie miał najlepszego zdania o ludziach sztuki. Już na wstępie swojej polemiki z poetą, który „wyparł się «zdrowego rozsądku»” tak bardzo, że nie przyznał mu prawa do sądzenia twórczości – obwieścił z sarkazmem: „Oto prawdziwy artysta!”<sup>123</sup>. Jeżeli Gomulicki nie potrafił całkowicie poważnie traktować też „humorysty-estetyka”,

---

<sup>122</sup> Laokoon, a właściwie słynna *Grupa Laokoona* pojawia się w rekonstruowanej tu debacie kilkakrotnie. Fakt ten, że względu na rolę, jaką dzieło to odgrywa w refleksji o sztuce, zwłaszcza od czasu wystąpienia Lessinga, powinien się stać przedmiotem dłuższego zastanowienia. Przede wszystkim jest on znakiem fundamentalnego charakteru dyskusji estetycznej z 1885 r. i lat następnych.

<sup>123</sup> B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143).

to Prus *a priori* odmawiał artystom umiejętności spójnego myślenia. Rezerwę do „najniższego stopnia władz rozumowych”<sup>124</sup> jako instancji mającej wyrokować o twórcach geniuszu miał za przejaw kultu fantazji i frazesu, naiwności, głupoty i maligny tyle wartej, co utrata zmysłów wskutek choroby lub pijaństwa. Nie kryjąc zatem wzburzenia pouczeniami nieuprawnionej do tego osoby, swój odcinek w „Kurierze Warszawskim” z dnia 28 lutego w całości przeznaczył na wykazanie niedorzeczności zarzutów, „niesumienności argumentacji i – jak twierdzi Józef Bachórz – pogardliwego traktowania cudzych zapatrywań, a przede wszystkim ich fałszowania”<sup>125</sup>. Sam jednak nie zrezygnował z sofizmatów i „obelżywych konceptów”. Uważał, że Gomulicki występuje przeciw niemu w imieniu korporacji krytyków licencjonowanych, pyta go o „pasport”, nie mając nawet przez swoje niewłaściwe pojęcie o rozsądku „książeczki legitymacyjnej”<sup>126</sup>. Rozsądek uprawniający do orzekania o naturze rzeczy i sztuki zarezerwował dla siebie, a za uwierzytelnienie swoich prerogatyw na tym polu uważał właśnie niezależność od poglądów oraz zwyczajów autorów obeznanych z przedmiotem, niezależność skądinąd niekiedy rzeczywiście niebezpiecznie graniczącą z ignorancją<sup>127</sup>.

<sup>124</sup> W. Gomulicki, *Logika „wykrętów”...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 171).

<sup>125</sup> J. Bachórz, *Wstęp* do: B. Prus, *Kroniki. Wybór*, s. 216.

<sup>126</sup> B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 150).

<sup>127</sup> Warto tu może jednak dla usprawiedliwienia niektórych pomyłek Prusa w ocenie obrazów wspomnieć o pogarszającym się sukcesywnie, a będącym skutkiem doznanej w powstaniu kontuzji głowy, stanie wzroku pisarza. Na ten temat ciekawie pisze Agata Grabowska-Kuniczuk, „Sąd oka?” *O sposobach postrzegania świata w twórczości Bolesława Prusa*, „Napis” 2014, XX, s. 140–153. Problemy te, o czym nie wspomina autorka, przynajmniej czasami wiązały się z wadliwą percepcją barw. Świadczy o tym ich błędna identyfikacja na portrecie Józefiny Reszkówny

Prusowi trudno było wytrwać na tym posterunku samotnie, bez posiłków, w cieniu posądzeń o brak należytego przygotowania. Toteż w swojej polemice, zatytułowanej tak, by jednak nie padło też na nią podejrzenie o felietonowość – *Zamiast kroniki, rzecz o estetyce „nierozsądku”* – uruchomił rozległą perspektywę filozoficzną – od Sokratesa po Spencera. Wbrew wcześniejszej deklaracji o zbyteczności autorytetów estetycznych znaczną część artykułu wypełnił przywoływanymi na swoją obronę cytatami z dzieł autorów o zapatrywaniach niekiedy całkowicie rozbieżnych: Michała Wiszniewskiego, Karola Libelta, Adolfa Dygasińskiego, Eugène’a Vérona i Hippolyte’a Taine’a, którego *Philosophie de l’art* zdaniem prozaika zostało przez poetę opacznie, bo w duchu metafizyki, zrozumiane i wyłożone. Prus przypomniiał, że jego ambicją nie było ogołacanie sztuki z ideału, ale przeciwnie – jak to ujął w styczniowej *Kronice* – przeprowadzenie „nowej reformy popchnięcia sztuki realnej ku idealizmowi i zatrzymania jej w jakimś punkcie pośrednim”<sup>128</sup>; z tym że ideał rozumie on właśnie po Taine’owsku – jako „własność wydatną”, to jest „zasadniczą”, zaobserwowaną i zaakcentowaną przez twórcę. Odbywać się to ma zdaniem pisarza „pod kierunkiem «zdrowego rozsądku»”, zbierającego w sobie i streszczającego rezultaty wszystkich nauk szczegółowych, poczynawszy od geometrii, a skończywszy na socjologii<sup>129</sup>, najwyższej z nauk w hierarchii Comte’a.

Zdaniem Prusa Gomulicki w swojej pracy również podlega temu kierownictwu, lecz skutek „nie-

---

namalowanym przez Tadeusza Ajdukiewicza; zob. przyp. 9, s. 92–93.

<sup>128</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100).

<sup>129</sup> A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła”...*, s. 35.

systematycznego myślenia i lekkiego traktowania nauki<sup>130</sup> nie zdaje sobie z tego sprawy i tym samym kompromituje się jako krytyk. W ten sposób pisarz uczynił z rozsądku pojęcie nader pojemne, ogarniające *gros* czynności umysłowych, w tym nawet podświadomych. Przekonany o swojej przenikliwości – co też poeta wyrzuci mu w kolejnym felietonie – Prus sam nie unika błędów logicznych, a kiedy zostaje na tym przyłapany, tłumaczy się pokrętnie. Poglądowo, na przykładzie latawców tudzież drzew, wień i domów, wyjaśnia Gomulickiemu, że może „sztuka... wznosić ludzkość nad świat rzeczywisty”<sup>131</sup> i jednocześnie się od niego nie odrywać. Na pozór broni zasadności swojego stwierdzenia, nieopatrznie jednak cytuje je za swoim adwersarzem, wbrew zasadom zaprzysiężonego empiryka nie sprawdza, że sam wcześniej sformułował tę myśl inaczej, niejako bardziej zamasyście: „sztuka u n o s i ludzkość ponad świat rzeczywisty”, „nie o d r y w a j ą c się jednocześnie od niego”<sup>132</sup>. Sam więc poniekąd odrywa się od gruntu, po którym chciałby trzeźwo stąpać. To wynik pasji, z jaką głosił swoją koncepcję sztuki, nieporzucającej tego, co postrzegalne, mierzalne, przeciętne, zwykłe. Wydaje się, że tu ukrytym punktem sporu nie była logika, ale wyobrażenia – o sztuce.

Prus, odrzucając stanowisko elitarne, widział przykład podnoszenia cywilizacyjnego społeczeństwa w sztuce o walorach utylitarnych. Stawiał przed nią zadanie diagnozowania aktualnych bolączek i wskazywania sposobów ich przezwyciężania. Sztuka musi się zmieniać wraz ze zmianami rzeczywistości i wpisywać się w ogólne

---

<sup>130</sup> B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 163).

<sup>131</sup> *Ibidem*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 154).

<sup>132</sup> W. Gomulicki, *Logika „wykrętów”...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 174, 175). Por. też *idem*, *Estetyka...* [cz. 2], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 130–131).

prawo rozwoju. To zadanie spełni wtedy, jeśli odrzuci idealizm (upiększanie rzeczywistości wbrew prawdzie życiowej, hołdowanie złudzeniom), a wybierze znów swoje „wiekuiste źródło”, tj. realizm, definiowany przez Prusa z urzekającą prostotą jako „obserwowanie i wyjaśnianie natury”. Kluczowa dla jego poglądów – w sprawach gospodarczo-społecznych oraz estetycznych – pozostaje kategoria obserwacji, której przed paroma laty podporządkował nawet program „Nowin”.

W *Kronice* z 18 stycznia używał pojęć: „spójrzyj”, „przy-  
patrz się”, „szukać”, „badaj”, „patrzeć”, „widok”, „widz”, „wi-  
dzimy”, „widać”, „zobaczywszy”, „dostrzec”, „widać”, „oko”,  
„zobaczyć”. Zaobserwować i przenieść do dzieła sztuki,  
bo „z dzieła widz może wyprowadzać wnioski samo-  
dzielne”. Takie postawienie sprawy preferowało dziedziny  
artystyczne posługujące się reprezentacją wizualną. To  
zawężenie dostrzegł jego oponent, upominając się o archi-  
tekturę i muzykę, jednak tej słabej strony koncepcji „este-  
tyki zdrowego rozsądku” nie rozwijał. Preferowanie przez  
Prusa sztuk wizualnych wyeksponowało rolę narzędzia –  
a jednocześnie metafory epistemicznej – fotografii oraz  
mikroskopu i teleskopu<sup>133</sup>. Do tych właśnie przyrządów  
odwołuje się, pisząc o malarstwie oraz charakteryzując  
system krytyczny Brandesa.

Podjmując polemikę, Gomulicki pominął dwa istotne  
segmenty wykładu Prusa (sztukę i krytykę), zawęził ją do  
kwestii malarstwa i rzeźby. Studiując język tej polemiki,

---

<sup>133</sup> Por. I. Gielata, *Bolesław Prus na progu nowoczesności* (rozdz. *Lekcje patrzenia*), Bielsko-Biała 2011; C. Zalewski, *Bolesław Prus jako estetyk. Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza*, Kraków 2014 (rozdz. *Jeden z najpiękniejszych wynalazków dziewiętnastego wieku. O fotografii*); A. Bąbel, *Świat w powiększeniu. Dziewiętnastowieczny mikroskop jako instrument i jako metafora (na przykładzie twórczości Bolesława Prusa)*, „Napis” 2014, XX, s. 106–120.



zauważamy, że obaj oponenti, różniąc się w intencjach, powtarzali słowa: „metr”, „milimetr”, „termometr”, „narzędzia” czy „narzędzia subtelniejsze”, „miara” czy „miara czulsza” oraz, rzecz jasna, pojęcie „zdrowego rozsądku”. W każdym wypadku zatem chodziło o ustalenie zasad w miarę obiektywnych, niezależnych od indywidualnych upodobań w ocenie estetycznej<sup>134</sup>. Prus lekceważąco wypowiada się o profesjonalnych zasadach wartościowania, w jego terminologii krytycznej pojęcia estetyczne przeplatają się z teoriopoznawczymi, jednak i on, i Gomulicki w ferworze sporu wzajem zarzucają sobie to samo – że to ten drugi sięga po zawężające „prawidła”, a pierwszy jest rzecznikiem oryginalności. Jakby się odwrócił czas, jakby na nowo podejmowano spór o naturalność i prawidła w sztuce; jakby „fotografia” i „mikroskop” wskrzeszały pogardliwą Mickiewiczowską formułę „mędrca szkiełko i oko”...

„Zdrowy rozsądek” jako medium między obserwacją rzeczywistości a wytworem artystycznym gorszył i śmieszył Gomulickiego także dlatego, że rozciągał kontrolę nad afektami, porządek uczuć poddawał pod władzę porządku myśli. Warszawska krytyka w ogóle redukowała tę polemikę do hasła „zdrowy rozsądek” („Prus z Gomulickim przez parę tygodni rzucali sobie na głowę wszystkie cytaty z Taine’a, krusząc kopie o zdrowy rozsądek w krytyce malarskiej...”<sup>135</sup>). Prasa satyryczna pokpiwała – jakby po

<sup>134</sup> Słów i sformułowań potwierdzających tę tezę znaleźć można dużo więcej. Analiza języka krytycznoliterackiego w aspekcie ówczesnych sporów o realizm przyniosła już obiecujące pod względem poznawczym efekty. Zob. M. Kowalski, *Terminologia krytyczna w portretach literackich Antoniego Sygietyńskiego na podstawie cyklu „Współczesna powieść we Francji”, „Pamiętnik Literacki”* 2000, z. 2, s. 107–141.

<sup>135</sup> *Do pracy!* [rubryka], „Przegląd Tygodniowy” 1885, nr 14, s. 161.

prusowsku – iż spór dotyczy estetyki „nie-rozsądku”<sup>136</sup>. Niedaleka przyszłość pokazała zresztą, iż ta kategoria dobrze wypełnia swoją funkcję w estetyce, „dzwoniąc zawsze na alarm wobec rozbującej fantazji lub tkliwej czułości”<sup>137</sup>.

### Wyzwalanie realizmu z doktrynerstwa

Kiedy młody Cezary Jellenta (do niedawna jeszcze występujący pod swoim pierwotnym nazwiskiem Napoleon Hirszbard) podjął się oceny poezji Gomulickiego, zdystansował się od obowiązującego modelu systematyzacji „romantyk czy realista?”. Przełamywał tę dychotomię, wskazując u poety wpływ Heinego, zarazem jednak twierdząc, „że sekciarz trzeźwości z rozkoszą odnalazłby tam echa najprawdziwszego życia codziennego, obrazy drgającej gorącym tętnem rzeczywistości i uczucia, które żywi w swym sercu nie fantazyjny marzyciel, lecz prozaiczny

---

<sup>136</sup> *Rozmowy* [rubryka], „Mucha” 1885, nr 10, s. 3. Por. też *Szpilki i szpileczki* [rubryka], „Kolce” 1885, nr 10, s. 74 („Powiadają głęboacy dyplomaci, że wzajemne i gruntowne lanie, jakie sprawiają sobie p. W. i kochany nasz współczesny Prus, nie wpłynie ani odrobinę na stosunki europejskich mocarstw. Natomiast nie ulega najmniejszych wątpliwości, iż jeden z kłócących się jest już zupełnie przygotowany na wyjazd do Afganistanu, gdzie jako sprawozdawca i korespondent pism ujmie za pióro do pisanja *Estetyki rozsądku*, który mu podobno mimo tego nigdy nie był przedstawionym. Ojej! Kiedy mogą się znaleźć krytycy piszący o tym, czego nie rozumieją, dlaczegożby nie mogli znaleźć się literaci poznający to, czego im brakuje”).

<sup>137</sup> W.J. [Rajchmanowa M.], *Estetyka zdrowego rozsądku*. *Franciszek Sarcey*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 38, s. 446.

filantrop”<sup>138</sup>. Wyraźnie dystansował się intelektualnie od stanowiska realistów, a ocenę estetyczną opierał na kategorii wzruszenia. Pogardliwe określenia: „sekte”, „sekcjarz” i „sekcjarstwo” wobec zasad realizmu z czasem jeszcze wzmocnił („zbyt rozwieliło się w estetyce sekcjarstwo i fanatyzm realistyczny”<sup>139</sup>)<sup>140</sup>. W 1888 roku użył ich w odniesieniu do dyskusji o estetyce sprzed trzech lat, kiedy pisał o koncepcji Prusa – Witkiewicza (Sygietyńskiemu wyznaczył niezaszczytną rolę „asystenta” Witkiewicza), wydobywając sprzeczności doktryny realizmu. Zasady estetyki, które wyłuszczył Prus, potraktował jako zwerbalizowanie poglądów Witkiewicza<sup>141</sup>.

Autorom związanym z „Wędrowcem” i jego programem realizmu współcześnie niejednokrotnie zarzucano, że prezentują dogmatyczny, jednostronny i ciasny sposób oceny estetycznej. Antoni Sygietyński, od kilku lat zaznający polskich czytelników z osiągnięciami literatury francuskiej i mający spójny system krytyczno-estetyczny,

<sup>138</sup> C. Jellenta, W. Gomulicki. *Poezje*, Warszawa. Nakładem Księgarni W. Gruszeckiego, „Prawda” 1887, nr 3, s. 31. Ten dystans widać i w innych jego recenzjach, kiedy np. narzeka, że „autor chce, a nie może strząsnąć z siebie powszedniości” (C. Jellenta, *Dramat jakich wiele*, „Prawda” 1887, nr 21, s. 246).

<sup>139</sup> C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm*. I, s. 415 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 387).

<sup>140</sup> Artykuły *Sekta estetyczna* i *Zakapturzony idealizm* Jellenta przedrukował pod wspólnym tytułem *Sekta estetyczna* w *Studiach i szkicach filozoficznych*, Warszawa 1891 (w przedruku na s. 240 podano omyłkowo datę pierwodruku). W tekstach autor dokonał nieznaczących przeredagowań, uwzględniających okoliczność ukazania się *Lalki*.

<sup>141</sup> C. Jellenta, *Sekta estetyczna*. II, s. 392 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 377). Notabene między Prusem a Witkiewiczem dochodziło do polemik o prawdę psychologiczną w malarstwie i ocenę impresjonizmu. Zob. S. Fita, *Bolesław Prus a Stanisław Witkiewicz*, w: *idem*, „Pozytywista ewangeliczny”. *Studia o Bolesławie Prusie*, Lublin 2008, s. 169–190.

został oskarżony o brak zrozumienia dla specyfiki okresu historycznego i realiów społecznych:

Jako estetyk, zamiast się wznieść nad wszystkie szkoły, sądzi ze stanowiska jednej. Wprowadza wprawdzie nowy żywioł krytyczny, zwalczanie wielu estetycznych teorii i mylnych doktryn, a jednocześnie w tym wszystkim czuć doktrynera i jeden centymetr francuski, bez uwagi na potrzeby społeczne, chwili i warunki literatury<sup>142</sup>.

Jak kiedyś pozytywizm określano metodą poznawania, tak obecnie realizm:

Metoda realistów i naturalistów zastosowana do szerszego kręgu zjawisk, do wszystkich sfer życia, wydaje utwory, które nie tylko dogadzają chciwym wrażeń czytelnikom, ale bogacą wiedzę o życiu, powiększają sferę jednostkową obserwacji, ukazują fakty rzeczywiste z głęboką ich logiką, dojrzaną i oświeconą przez umysł twórcy, który lepiej je czuje, aniżeli zwykły szary tłum widzów i aktorów tragedii życia<sup>143</sup>.

Realizm jako metoda twórcza („zajmująca się jasnym i wszechstronnym zbadaniem natury ludzkiej w syntetycznym obrazie, bez sztucznych osłon”<sup>144</sup>) bezpośrednio łączył się z zagadnieniami społecznymi i jako „powieść społeczna” miał zostać „znamieniem epoki”<sup>145</sup>. Stosunkowo szybko pisarze zaakceptowali „przedmiotowość”,

---

<sup>142</sup> Rębajło [A. Wiślicki?], *Potomstwo Zoila. IX. Antoni Sygietyński*, „Przegląd Tygodniowy” 1885, nr 38, s. 480.

<sup>143</sup> J. Kotarbiński, „*Krok dalej*”, „Kurier Codzienny” 1885, nr 206, s. 1.

<sup>144</sup> Zgliński [D. Freudensohn], *Żywioły społeczne w literaturze nadsobnej. III*, „Prawda” 1882, nr 37, 440.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

która eliminowała natrętną obecność narratora<sup>146</sup>. Taki nakaz nie wymagał deklarowania się po stronie „romansu eksperymentalnego”. Jednak realizm

konstatujący zdarzenia i przypadłości otaczającego nas świata, byłaby to, w ostatecznym wyrazie, doktryna bezsilności i rezygnacji, gdyby jej luźnych postrzeżeń nie scalało nic od środka, gdyby pod tym różańcem ziaren obserwacji przedmiotowej nie biegła żadna nić związku podmiotowego<sup>147</sup>.

Fotografia jako metafora figury epistemicznej nie wystarcza – dowodził Józef Tokarzewicz, który zresztą odwoływał się też do Prusa. Porównując deklaracje estetyczne Sygietyńskiego z praktyką literacką, krytyk wykazywał, iż realizm szczegółów, nagromadzenie konkretów w obrazach, to dopiero wstęp do prawdziwego realizmu:

Sygietyński to talent, i talent niepośledni, talentu zaś na świecie zaledwie tyle, ile prawdy w życiu, to jest – ile jej jest w pasji ludzkiej, żywej, ognistej, wytrwałej, nierozszastanej na zachcianki, a szczególnie zamkniętej w odpowiednio przez doświadczenie nagromadzony materiał objawowy. Romans *Na skałach Calvados*, jeśli już o to chodzi komu koniecznie, jest i realnym, i naturalistycznym, ale dlaczego? Dlatego, że na mocnym subiektywizmie

---

<sup>146</sup> Por. polemikę między Józefem Kotarbińskim a Włodzimierzem Zagórskim. Kotarbiński zarzucał oponentowi, że w „utworach przedmiotowych” doszukuje się „z góry narzuconej tendencji, o której się nie śniło autorom” – J. Kotarbiński, *Fałszywa diaгноza*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 200, s. 2. Replika: Publicola [W. Zagórski], „Słowo” 1885, nr 211–213.

<sup>147</sup> J.T.H. [J. Tokarzewicz], *Realizm w powieści naszej*, „Kraj” 1884, nr 21, s. 16. Całość rozprawy mieści się w numerach 12–14, 20–21.

został zbudowany. Bez niego, bez podmiotowego owego cementu, byłby to obrazek bez rysunku i bez koloru, jakich setki co dzień w każdej głowie powstają bez planu i bez wrażenia nikną. Właściwością tego subiektywizmu w Sygietyńskim główną, cechą jego naczelną: żywy, głęboki w autorze zasób wzgardy, poniewierki i obrzydzenia dla wszystkiego, co jest takim, jakim jest w jego wieku i otoczeniu<sup>148</sup>.

Chcąc określić istotę realizmu i wyznaczyć jego granice, krytyka dochodziła do stanowiska, które wskazał Prus, dowodząc, że estetyka „zdrowego rozsądku” zbliży „sztukę realną ku idealizmowi”. I choć tak kategorycznie się wypowiadał w sporze z Gomulickim, w innych felietonach z tegoż roku korzystał z utrwalonych w tradycji kategorii estetycznych. Gdy na przykład oceniał sztukę aktorską Heleny Modrzejewskiej, podkreślał, że „nie odtwarza kobiet”, ale „stawia kobietę wyższą, obdarzoną niezwykłym rozumem, uczuciem i wielkim zasobem godności”<sup>149</sup> (idealizuje?!). Dodawał przy tym: „Zdaje się, że cały sekret Modrzejewskiej polega na starym jak świat prawie regule estetycznym: jedność w różnorodności, miara w sile...”<sup>150</sup>.

Debata o realizmie i idealizmie w estetyce zbiegła się z polemikami o ocenę pozytywizmu, z którą wystąpili

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>149</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 27a, s. 2.

<sup>150</sup> B. Prus, *Warszawa*, 23 marca, „Kraj” 1885, nr 8, s. 12. Wypowiedzi Prusa o Modrzejewskiej sprowokowały „Kurier Codzienny” do polemik, odmawiających pisarzowi znajomości problematyki aktorstwa. Zob. Miłośnik teatru, *Nierozwaga krytyków*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 51, s. 1–2; *Mała replika (Głos z miasta)*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 81, s. 1–2.

konserwatyści. Józef Kotarbiński<sup>151</sup> i Teodor Jeske-Choiński<sup>152</sup> mimo ostrego tonu sporu jednego nie kwestionowali: „Dzisiaj zresztą w naszym piśmiennictwie zmienił się stosunek dawnych żywiołów – nie ma tak ostrego oddziały stronnictw literackich”<sup>153</sup>. Na pewno więc wyznaczała przełom w pojęciach. Nie tylko estetycznych.

### **Kroki pojednawcze – niepozbawione akcentów polemicznych**

W pisarskiej praktyce Gomulicki – obrońca idealizmu – był chwalony za to, że „nowoczesny realizm” umie „bratać z poezją”; „mimo hołdowania realizmowi” nie przekracza „granicy piękna i miary” oraz „jest dobrym obserwatorem”<sup>154</sup>. Prus zaś, jak dowodził Cezary Jellenta, sprzeciwiał się własnym „formułkom” (w *Placówce* i w *Anielce*) i „uderzał ławo w struny liryzmu”<sup>155</sup>.

Adwersarze rozstali się nieprzekonani, ale nie bez wzajemnego szacunku. Udzielając rad z piedestału zwycięskiej cywilizacji i podając poecie za przykład do naśladowania

---

<sup>151</sup> J. Kotarbiński, *Reakcyjna krytyka*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 230–234.

<sup>152</sup> T. Jeske-Choiński, *Jeszcze pozytywizm warszawski (Polemika)*, „Słowo” 1885, nr 203–205.

<sup>153</sup> J. Kotarbiński, *Reakcyjna krytyka*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 234, s. 2.

<sup>154</sup> M.G. [Marian Gawalewicz?], *Felieton literacki. Wiktor Gomulicki*, „Gazeta Polska” 1885, nr 208, s. 1–2. Poeta przeprosił się nawet ze „zdrowym rozsądkiem”. Por. W. Gomulicki, *Kartki estetyczne*, „Prawda” 1886, nr 41, s. 488. Inne jego twierdzenia też przypominają sądy Prusa, np. „Kult piękna – to tyleż prawie, co kult prawdy: im niżej sięga, tym bardziej ludzkość podnosi” (*idem*, *Kartki estetyczne*, „Prawda” 1886, nr 43, s. 511).

<sup>155</sup> C. Jellenta, *Zakapturzony idealizm. II*, s. 425 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 394).

parnasistę Sully-Prudhome'a<sup>156</sup>, Prus znacznie rozwinął, ulepszył czy też „zracjonalizował” program dostosowania literatury do twardych, naukowych praw postępu. Zdolnościom literackim Gomulickiego poświęcił życzliwą wzmiankę, a ten z najwyższym uznaniem wypowiedział się o *Kamizelce* Prusa:

P. Prus napisał przed kilku laty króciutką nowelkę pt. *Kamizelka* – którą nawiasem mówiąc, stawiam wyżej ponad wszystkie jego traktaty ekonomiczne, socjologiczne, etyczne i estetyczne.

Stosując się do własnych przepisów, powinien on być oprócz ten utwór na ścisłym zbadaniu i ujawnieniu geometrycznych, mechanicznych, fizycznych, chemicznych, biologicznych, psychologicznych i socjologicznych własności... kamizelki.

Nie zrobił wszakże tego i poprzestał na opisanu prostymi słowami faktu, iż żona, pragnąc, aby mąż umierający na suchoty nie przerażał się stopniowym chudnięciem, skracając mu codziennie po małym kawałku pasek od kamizelki...

Po prostu oparł rzecz całą na uczuciu, na samym tylko uczuciu, i stworzył – arcydzieło<sup>157</sup>.

Prus też nie korygował, że piękno ukazanego w *Kamizelce* uczucia mógł ukazać, stosując uważną obserwację przedmiotu rzeczywistego (ślady po skracaniu paska). Można powiedzieć, że odpowiedzi udzielił pośrednio, rozwijając dalej swoją estetykę zdrowego rozsądku. Ale można też stwierdzić na podstawie jego prozatorskich dokonań, że w jakiejś mierze służyła ona kamuflowaniu uczucia pod płaszczykiem (czy też kamizelką) trzeźwości.

---

<sup>156</sup> B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 163).

<sup>157</sup> W. Gomulicki, *Logika „wykrętów”...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 173–174).



Symptomatyczne, że do takiego wniosku doszła też Anna Martuszevska – na końcu swoich obszernych analiz, na których początku, przypomnijmy, odwołała się do polemiki Gomulickiego z Prusem. Przywołała ją jednak tylko we fragmencie i to pośrednio – za komentarzem do *Kronik*. Zaciekawiona wysuniętymi w niej argumentami tylko o tyle, o ile wpłynęły one na dojrzewanie koncepcji estetycznej autora *Placówki*, badaczka nie uznała poety za godnego przeciwnika znakomitego prozaika. Przyjawszy milcząco założenie, że nie był to pojedynek równego z równym, w konkluzji swojej pracy *implicite* przyznała jednak rację Gomulickiemu. Zastanawiając się nad różnicą między poetyką sformułowaną a poetyką implikowaną dzieł Prusa, potwierdziła diagnozę postawioną przez Gomulickiego grubo ponad wiek temu; oczywiście przy użyciu innych słów:

Na ogół implikowana znacznie przerasta sformułowaną, np. pisarz bezpośrednio aprobeuje tylko postać Robinsona z powieści Daniela Defoe, a wręcz potępia Don Kichote'a z utworu Miguela Cervantesa, podczas gdy kreacje głównych bohaterów w jego arcydziełach o wiele więcej wspólnego mają z tą drugą postacią<sup>158</sup>.

Gomulicki, przestrzegając przed bagatelizowaniem tradycji w dziedzinie piękna, nie zgadzał się z dogmatem uzależnienia sztuki od rzeczywistości i niejako od początku swojego sporu z Prusem bronił w nim artysty przeciwko wielbicielowi nauk ścisłych. Jak w wypadku *Kamizelki*, której arcydzielność zasadzała się według niego nie na „realnych właściwościach przedmiotów i istot”<sup>159</sup>, nie na racjonalnej analizie stosunków między nimi, ale

---

<sup>158</sup> A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła”...*, s. 230.

<sup>159</sup> Zob. K. Tokarżówna, S. Fita, *Bolesław Prus 1847–1912...*, s. 332.

na uczuciu, tak też od razu po ukazaniu się *Lalki* zaczął ujmować się za niewymiernymi wartościami tej powieści. Sprzeciwił się przy tym stanowczo „krążącym zwłaszcza wśród młodzieży opiniom, jakoby *Lalka* była satyrą na romantyzm” oraz na romantyków – współczesne „błędne rycerstwo”<sup>160</sup>. W apologetycznej recenzji dzieła, opublikowanej przez Gomulickiego w petersburskim „Kraju”<sup>161</sup>, pojawia się odwołanie do postaci Don Kichota, którego nowym wcieleniem miałby być – według antyromantycznie nastawionych czytelników – Wokulski. Ze względów taktycznych jednak poeta nie eksponował jego związków z Cervantesowskim bohaterem – Don Kichot, donkiszoteria czy donkiszotyzm w języku współczesnej mu krytyki i publicystyki, zwłaszcza pozytywistycznej, oznaczały całkowity brak poczucia rzeczywistości, chorobliwe marzycielstwo, awanturnictwo<sup>162</sup>. Chcąc wówczas kruszyć kopię o tę akurat postać, trzeba byłoby ją najpierw wyzwolić z więzów negatywnego stereotypu, a Gomulickiemu zależało przede wszystkim na obronie *Lalki* przed posądzeniem o tendencję antyromantyczną, która, co gorsza – jak podejrzewał poeta – mogła rzeczywiście zostać w niej przez Prusa utajona.

Serdeczny ton recenzji Gomulickiego Prus podjął po wielu latach, zestawiając w *Kronice* z 14 grudnia 1907 roku wiersze z *Białego sztandaru* Gomulickiego z cyklem prac

---

<sup>160</sup> wg [W. Gomulicki], *Luźne kartki. Lalka Bolesława Prusa a romantyzm*, „Kraj” 1890, nr 9. Zob. też R. Okulicz-Kozaryn, *Przed porównawczą lekturą Ciurów i Lalki. Sprawa Wiktora Gomulickiego z Bolesławem Prusem*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014.

<sup>161</sup> wg [W. Gomulicki], *Luźne kartki...*, s. 3.

<sup>162</sup> Zob. m.in. A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawidła”...*, s. 36–41, rozdz. *Robinson Crusoe i Don Kichot z punktu widzenia kategorii zdrowego rozsądku*.

Antoniego Kamieńskiego *Duch-Rewolucjonista*: „Rysownik opowiedział mi, co i jak było, a poeta protestował przeciw faktom i wielkim głosem upominał się o to, co być powinno”<sup>163</sup>. Zrezygnowawszy ostatecznie z właściwej wiekowi młodemu bezkompromisowości, autorzy, prozaik i poeta, spotkali się na kładce między realizmem a idealizmem.

Zapoczątkowana ich sporem debata zmusiła dyskutantów do „konieczności precyzyjnego określenia własnego stanowiska w chaosie nieporozumień terminologicznych”<sup>164</sup>. Posługując się ówczesnym językiem, można rzec, iż oto zawiązała się „na serio walka romantyków z realistami”<sup>165</sup>. Jej przebieg wykazał słabnięcie dominującej dotąd estetyki Taine’a<sup>166</sup>, w której nie znajdowano dobrej odpowiedzi na dylemat: jak pogodzić obserwację z idealizacją. Pisarze i krytycy poddawali rewizji własne poglądy. Światopogląd i estetyka nadchodzącego modernizmu miały tym samym dobrze przygotowany grunt.

---

<sup>163</sup> Zob. B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 50, s. 1021.

<sup>164</sup> E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988, s. 82.

<sup>165</sup> J.T. Hodi [J. Tokarzewicz], *O malarstwie polskim zdań kilka*, „Przegląd Tygodniowy” 1880, nr 37, s. 439.

<sup>166</sup> H. Markiewicz, *Polskie przygody estetyki Taine’a*, w: *idem*, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985, s. 291–295.



TEKSTY ŹRÓDŁOWE  
ANTOLOGIA





## Wykaz tekstów źródłowych

### Polemika centralna

- Bolesław Prus, *Kronika tygodniowa* [I], „Kurier Warszawski” 1885, nr 18 z 18 stycznia, s. 1–4.
- Bolesław Prus, *Kronika tygodniowa* [II], „Kurier Warszawski” 1885, nr 53 z 22 lutego, s. 3.
- Wiktor Gomulicki, *Estetyka „zdrowego rozsądku”* [cz. 1], „Kurier Codzienny” 1885, nr 55 z 24 lutego, s. 1–2; [cz. 2], nr 56 z 25 lutego, s. 1–3.
- Bolesław Prus, *Zamiast kroniki, rzecz o estetyce „nierozsądku”*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 59b z 28 lutego, s. 1–4.
- Wiktor Gomulicki, *Logika „wykrętów” (Odpowiedź panu Prusowi)*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 64 z 5 marca, s. 1–4.

### Dalsze kręgi dyskusji (tło filozoficzne)

- B. Błbłcki [Bronisław Białobłocki], [rec.] Szkice estetyczne p. M. Massoniusa. Warszawa 1884 r., str. 114, „Dodatek Miesięczny do czasopisma Przegląd Tygodniowy” 1885, półrocze pierwsze, s. 391–397.
- Marian Massonius, *Odpowiedź p. Błbłckiemu w kwestii estetyki*, „Dodatek Miesięczny do czasopisma Przegląd Tygodniowy” 1885, półrocze pierwsze, s. 647–652.

### Przed polemiką właściwą

- W. [Stanisław Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. I*, „Wędrowiec” 1884, nr 52 z 25 grudnia, s. 622–624.
- Incognitus [Jan Brzeziński], *Felieton teatralny* [cz. 1], „Gazeta Polska” 1884, nr 293 z 29 grudnia, s. 1; [cz. 2], nr 294 z 30 grudnia, s. 1.
- Władysław Bogusławski, *Brzydka. Fragment z dramatu przyszłości*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 1 z 1 stycznia, s. 10–11.

### Głosy równoległe i zazębiające się

- W. [Stanisław Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. II* [odc. 1], „Wędrowiec” 1885, nr 5 z 29 stycznia 1885, s. 49–51; [odc. 2], nr 6 z 5 lutego, s. 63–64; [odc. 3], nr 7 z 12 lutego, s. 74–75.
- Wiktor Gomulicki, Hus. *Obraz Wacława Brożika*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 43 z 12 lutego, s. 1–2.
- W. [Stanisław Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. II* [odc. 4], „Wędrowiec” 1885, nr 8 z 19 lutego, s. 86; [odc. 5], nr 9 z 26 lutego, s. 98–100.
- Henryk Struve, *Słowo o krytyce artystycznej. Odpowiedź panu W.* [cz. 1], „Kłosa” 1885, nr 1027 z 5 marca 1885, s. 152–153; [cz. 2], nr 1028 z 12 marca, s. 167–168 i 170.
- Władysław Bogusławski, *Przegląd artystyczny*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 72b z 13 marca, s. 1–2.
- W. [Stanisław Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. III*, „Wędrowiec” 1885, nr 12 z 19 marca, s. 134, 136.
- Henryk Struve, *Słowo o krytyce artystycznej. Odpowiedź panu W.* [cz. 3], „Kłosa” 1885, nr 1029 z 19 marca, s. 183–184.
- Bolesław Prus, *Warszawa, 23 marca*, „Kraj” 1885, nr 12 z 4 kwietnia 1886, s. 4–6.



Avatar, *Rachunki*, „Świt” 1885, nr 12 z 24 marca, s. 92.

Bolesław Prus, Farys, „Kraj” 1885, nr 46 z 26 listopada, s. 18.

Wiktor Gomulicki, *Barwy, ich teoria naukowa i znaczenie w sztuce* ([rec.] Henryk Struve, *Estetyka barw*, Warszawa 1886), [cz. 1], „Kurier Warszawski” 1888, nr 145b z 27 maja, s. 1–3; [cz. 2], nr 146b z 28 maja, s. 1–2.

Bolesław Prus, *Kronika tygodniowa* [III], „Kurier Codzienny” 1888, nr 194 z 15 lipca, s. 1–4.

Cezary Jellenta, *Sekta estetyczna. I*, „Prawda” 1888, nr 32 z 11 sierpnia, s. 379–380.

Cezary Jellenta, *Sekta estetyczna. II*, „Prawda” 1888, nr 33 z 18 sierpnia, s. 392–393.

Cezary Jellenta, *Zakapturzony idealizm. I*, „Prawda” 1888, nr 35 z 1 września, s. 415–416.

Cezary Jellenta, *Zakapturzony idealizm. II*, „Prawda” 1888, nr 36 z 8 września, s. 425–427.



## Nota edytorska

Podstawą tekstową obecnego wyboru głosów polemicznych były pierwodruki prasowe. Tylko w ten sposób można było utrwalić emocje dyskutantów, wyrażające się w skrótach myślowych, aluzjach i kpinach z oponentów, które oddawano przez sięganie do ich języka. W antologii, podobnie jak w innych tomach tej serii, wyróżniono część obejmującą polemikę właściwą, która toczyła się między Wiktorem Gomułickim a Bolesławem Prusem (*Polemika centralna*), oraz część kontekstową, która tu została podzielona na trzy sekwencje. Pierwsza z nich ukazuje kontekst filozoficzny dyskusji na przykładzie sporu między Bronisławem Białobłockim a Marianem Massoniusiem (*Dalsze kręgi dyskusji; tło filozoficzne*), druga zbiera wypowiedzi Stanisława Witkiewicza, Jana Brzezińskiego i Władysława Bogusławskiego, stanowiące zarzewie zasadniczej polemiki, bezpośrednio wprowadzające w jej problematykę (*Przed polemiką właściwą*), w trzeciej wreszcie znajdują się artykuły powyższych autorów oraz obudowujące centralną dyskusję, podejmujące bądź kontynuujące zawarte w niej wątki (*Głosy równoległe i zazębiające się*). Układ każdej sekwencji jest chronologiczny.

Niektóre teksty bywały już przedrukowywane i przechodziły proces starannego przygotowania edytorskiego. Korzystano z tych wersji w celu rozwiania licznych

wątpliwości znaczeniowych, nie można jednak było mechanicznie przenieść niektórych decyzji edytorów, gdyż te były podporządkowane zasadzie jednolitego przekazu tekstów w ramach edycji dzieła bądź dzieł danego autora, tu zaś celem było odtworzenie myśli, argumentacji i atmosfery sporów wielu podmiotów. Każdy z dyskutantów, wykształcony w szkołach czy na uczelniach rosyjskich albo niemieckich, reprezentował indywidualne cechy myślowo-językowe, był silnie związany z inną odmianą polszczyzny lub innym dialektem. Dla jednego normą była forma „mieszać”, dla drugiego „mieszać”; jeden „tłumaczył”, inny „tłumaczył”; jeden stosował formę „swoją”, inny w tym samym miejscu pisał „swoję”. Stanisław Witkiewicz operował swoistymi, indywidualnymi nazwami barw (np. „żółtozielonkowaty”). Henryk Struve konsekwentnie pisał „cieniu” zamiast „cienia”, Witkiewicz przeważnie używał formy „loika”, podczas gdy Bolesław Prus i Wiktor Gomulicki – „logika”. Te oboczności odzwierciedlały aktualny etap rozwoju języka. Gdyby dla komfortu lektury antologii wszystkie te indywidualne cechy języka autorów poddać unifikacji, konsekwentnie ujednolicić pisownię i gramatykę w całym wyborze tekstów polemicznych, zatartałaby się najciekawsza i niezbywalna cecha autentycznej debaty – różnogłosowość. Ze względu na tę różnogłosowość, dialogiczność, żywe emocje zdecydowano się respektować indywidualne cechy języka autorów.

Zakres ingerencji edytorskich ograniczono do kontroli znaczeniowej (logika wywodu, sens zdania i wyrazu) oraz poprawności pisowni, ortografii i interpunkcji, które zmodernizowano zgodnie z zasadami sztuki edytorskiej. By ułatwić czytelnikom śledzenie toku argumentacji, krótkie dygresje i zboczenia myślowe autorów, które nie wiązały się bezpośrednio z tematem polemiki, opuszczono, zaznaczając ingerencję edytorów nawiasem prostokątnym. W wypadkach istotnych dla zrozumienia wywodu

autorów wprowadzano komentarz językowy w przypisie. Modernizację interpunkcji zastosowano tak, by nie zatrzeć indywidualnych upodobań autorów, którzy wypracowali w tej kwestii własne systemy (np. pauza w roli intelektualizacji tekstu u Prusa). Nie rozwijano skrótów autorskich, gdyż niektóre były wprowadzane celowo, aby wyrazić negatywne emocje i dokuczyć przeciwnikowi. Zachowano też przypisy odautorskie i odredakcyjne, pozostawiając wyróżniające je nawiasy i odpowiednio je oznaczając.

Wychodząc z założenia, że temperatura ideowa sporów wyrażała się również w – dziś już zatartych – aluzjach, przypisy skonstruowano tak, aby objęły możliwie obszerny zakres asocjacji.

Ujednolicono graficzne wyróżnienia w pierwodrukach tekstów, zastępując indywidualne decyzje autorów zasadą: rozstrzelony druk dla wszystkich podkreśleń, kursywa dla wyrazów pochodzenia obcego (dodatkowo pogrubienia zastępowano kapitalikami). Użyte przez autorów cytaty skontrolowano ze źródłami i odnotowano w przypisach rozbieżności oraz wskazano ingerencje edytorskie. Przy cytatach obcych wprowadzono transkrypcję.

Poprawiono oczywiste pomyłki logiczne pierwodruków (frazę *odgrywa rolę piasku z workiem* zastąpiono formą *worka z piaskiem*, przy tekście Białobłockiego nie logiczną formę *napadnięci* zmieniono na *napadający*); skorygowano formy, które w danym kontekście miały niebudzący wątpliwości sens (*dla czego – dlaczego; po zagranicę – poza granicę; to – tu; w około – wokoło*) oraz równie oczywiste niedopatrzienia korekty (*sporów i sztukę* poprawiono na *sporów o sztukę*). Bez zaznaczania poprawiono liczne literówki, gdy kontekst jednoznacznie wskazywał na znaczenie wyrazu (np. czasownik *macie* w miejsce rzeczownika *wacie*); ilekroć jednak pojawił się choćby cień wątpliwości, decyzję edytorów oznaczono znakiem [!]

lub skomentowano w przypisie (np. *brzydaczy* – *brzydcy*; *dzielmi* – *dzielami*; *właście* – *właśnie*).

Konsekwentnie ujednolicono i uwspółcześniono pisownię nazw własnych (miejscowych i osobowych), np. *Grünwald* zastąpiono formą *Grunwald*, a zapisywane jako *Brożik*, *Brozik*, *Brožik* nazwisko malarza czeskiego poprawiono na właściwą formę – *Brožík*. Nazwisko *Masonius*, które w 1885 r. notowano jako: *Masonius*, *Masoniusz*, *Massoniusz*, zapisano w formie używanej później konsekwentnie przez samego filozofa. W wyjątkowych wypadkach, gdy kontekst nasuwał podejrzenia, że nietypowa pisownia mogła być celowym zabiegiem autora (np. *Rodos* – *Rhodos*), dodatkowo skomentowano decyzję w przypisie.

Stosowane czasem w pierwodrukach *e* pochylone (*é*) zastąpiono literami: *e*, *y* lub *i*.

Zmodyfikowano i ujednolicono pisownię wyrazów obcych w zakresie podwójnych spółgłosek (*stronica* – *stronica*; *gamma* – *gama*, *rossyjskiego* – *rosyjskiego*, *premiss* – *premis*, *ilustrowanych* – *ilustrowanych*), ale odwrotnie: nasuwającą wątpliwości znaczeniowe formę *stale* zastąpiono współczesną pisownią *stalle*.

Dostosowano do reguł współczesnych pisownię skrótów: *t. z.* – *tzw.*, *t. j.* – *tj.*, *i t. d.* – *itd.*, *ś.p.* – *śp.*, *p. t.* – *pt.*

Ujednolicono i uwspółcześniono pisownię wielkich i małych liter, zapisów tytułów dzieł literackich i czasopism.

Po pytajniku zamykającym jakąś frazę składniową konsekwentnie zastosowano wielkie litery otwierające zdania, choć w pierwodrukach niekiedy spotyka się tu małe litery.

Uwspółcześniono łączną i rozłączną pisownię (np. *możnaby* – *można by*, *poprostu* – *po prostu*, *nie trudno* – *nietrudno*, *z tąd* – *stąd*).

Skrót: *x* zamieniono na *ks* w wyrazach typu: *Syxyński* – *Syksyński*, *lexykonów* – *leksykonów*, *hexametrach* – *heksametrach*.

Zmodernizowano pisownię joty (np. *teorja* – *teoria*, *historja* – *historia* etc.).

Końcówki *-ya*, *-ye* zamieniono na *-ia*, *-ie* (*studya* – *studia*, *kwestya* – *kwestia*, *kategorye* – *kategorie*).

Dawne końcówki *-em*, *-emi* lub *-ém*, *-émi* (np. *drapieżnem*, *tém*, *wszystkiém*, *jakiemi*, *wspólnemi*) zmodernizowano, nadając im współczesną formę *-ym*, *-ymi* lub *-im*, *-imi* (np. *drapieżnym*, *tym*, *wszystkim*, *jakimi*, *wspólnymi*), ponieważ już wtedy językoznawcy kwestionowali zasadność pisowni historycznej.

Zachowano natomiast oryginalną pisownię liczebników: *XV-go*, *1-o*, *2-o*, *I-sza*, *II-ga*, *siedm*, *1886-ym*.

Ze względów znaczeniowych pozostawiono też bez zmian pisownię partykuły *nie* z imiesłowami przymiotnikowymi, mimo że w wypadku pisowni rozłącznej jest to niezgodne z dzisiejszymi regulacjami (np. *nie znający*, *nie mających*).

Zachowano formy, które w przedrukowanych tekstach lub pracach przez nie przywoływanych występowały w postaciach obocznych, dla oddania stanu niestabilnej wówczas normy poprawnościowej:

a) w zakresie pisowni (*epopea*, *fizjognomia*, *fizjognomista*, *spółczesnych*, *śród*) pozostawiono też hybrydyczną formę *desideratach*, łączące łacińskie słowo z polską fleksją, gdyż kontekst wyraźnie wskazywał na intencje stylizatorskie,

b) w zakresie osobliwości fonetycznych i leksykalnych (*loika*, *loicznie* obok *logika*, *logicznie*; *mięszają*, *pomieszaniem* obok *mieszanie*, *mieszaniu*, *pomieszany*; *mógli* obok *mogli*; *drażnić* obok *rozdrażniona*, *rozdrażnienie*, *przedrażnienia*, *podrażnień*; *byzantyńskich* obok *bizantczyków*, *bizantyków*, *bizantyjskie*; *pężel* obok *pędzel*; *spójrzeć*

obok *spojrzeć*; *tłumaczyć* obok *tłumaczyć*; *widziemy* obok *widzimy*; *zobaczymy* obok *zobaczymy*; *najprzód* obok *na-przód* w znaczeniu 'najpierw'; *wziąć* obok *wziąć*, gdyż niepoprawna z punktu widzenia normy ogólnopolskiej forma bezokolicznika *wziąć* była typowa dla polszczyzny ziem litewsko-białoruskich oraz niektórych dialektów),

c) w zakresie fleksji zachowano:

– dawną końcówkę *-a* w mianowniku liczby mnogiej rzeczowników obcego pochodzenia (*argumenta, elementa, fakta, konkursu, kontrasta, momenta, punkta, talenta, temata*),

– dawną końcówkę *-ą* w bierniku rzeczowników obcego pochodzenia (*arystokracją, epopeą, fizjognomią, historiozofią, kwintesencją, sympatią*),

– końcówkę *-yj, -ij* w dopełniaczu liczby mnogiej rzeczowników żeńskich (*definicj, kombinacyj, kwestyj, poezyj, refleksyj, sytuacji, tendencyj, linii*),

– dawną końcówkę *-ów* w dopełniaczu niektórych rzeczowników liczby mnogiej (*Alpów, malarzów, pisarzów, usterków*), ponieważ wówczas w użyciu były formy oboczne; podobną decyzję podjęto przy rzeczowniku liczby mnogiej *autorowie* (możliwa i prawdopodobna dawna forma godnościowa),

– oboczności: *swoję* obok *swoją*; *obydwa* obok *obaj*; *utrzymujemy* obok *utrzymujemy*,

– formy *protestanty* i *jużciż*, ponieważ były użyte wyraźnie jako celowa stylizacja językowa.



# POLEMIKA CENTRALNA



## Bolesław Prus<sup>1</sup>

### Kronika tygodniowa [I]

Z powodu roztargnień karnawałowych – o sztuce. – Jak rozmaicie pojmują ludzie sztukę i czym ona jest naprawdę. – Idealizm, realizm i realizm poprawiony. – Rola sztuki w społeczeństwie. – Nowy prądzik w krytyce: zwątpienie Incognitusa<sup>2</sup>, artykuł W.<sup>3</sup> i *Brzydka* Bogusławskiego<sup>4</sup>.

- 
- <sup>1</sup> Bolesław Prus, właśc. Aleksander Głowacki (1847–1912) – prozaik, nowelista, felietonista, autor prac filozoficznych i publicystycznych.
- <sup>2</sup> Incognitus – pseudonim Jana Brzezińskiego (1850–1913), neurologa, krytyka teatralnego, redaktora „Kuriera Warszawskiego” a także zapalonego szachisty. W należącym do niego pałacu w Pawłowicach w powiecie sochaczewskim gościło wielu wybitnych artystów i pisarzy, m.in. Bolesław Prus.
- <sup>3</sup> Kryptonimem W. sygnował swoje artykuły Stanisław Witkiewicz (1851–1915) – znany malarz, pisarz, krytyk i teoretyk sztuki, członek skupionej wokół „Wędrowca”, grupy naturalistów polskich.
- <sup>4</sup> Władysław Bogusławski (1839–1909) – wybitny i wszechstronny krytyk, redaktor, pisarz, powstaniec styczniowy, zesłaniec. Odbił studia prawnicze, muzyczne oraz filozoficzne w Moskwie, Petersburgu, Paryżu i Heidelbergu. Po powrocie z zesłania w 1869 r. trudnił się przede wszystkim krytyką teatralną i muzyczną. W latach 1870–1889 publikował głównie na łamach „Kuriera Warszawskiego”, którego był współudziałowcem.

– Idziemy na wystawę. – Obrazy konkursowe Kowalskiego<sup>5</sup>, Maszyńskiego<sup>6</sup> i Merwarta<sup>7</sup>. – Nowy malarz W. Szymanowski<sup>8</sup>. – Portreciści: Ajdukiewicz<sup>9</sup>,

- 
- <sup>5</sup> Alfred Wierusz-Kowalski (1849–1915) – malarz ze szkoły monachijskiej. Po studiach w warszawskiej Szkole Rysunkowej i Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie i Monachium osiadł w tym ostatnim mieście, założył tam swoją pracownię i otrzymał tytuł honorowego profesora uczelni. Jego obrazy o tematyce rodzajowej, rzadziej batalistycznej, kupowali kolekcjonerzy na całym świecie. Reprodukację nagrodzonego płótna zamieścił „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 108.
- <sup>6</sup> Julian Maszyński (1847–1902) – malarz i rysownik, studiował nauki ścisłe w Szkole Głównej i równocześnie malarstwo pod kierunkiem Wojciecha Gersona w Klasie Rysunkowej Lachnickiego, po czym kształcił się jeszcze w Monachium. Czas jakiś przebywał w Paryżu, wiele podróżował, m.in. po Afryce Północnej.
- <sup>7</sup> Paul Merwart (1855–1902) – malarz, rysownik, reporter. Wychowany na Ukrainie w rodzinie francusko-polskiej, kształcił się w Wiedniu, Monachium i Paryżu, w którym osiadł. Pracując jako ilustrator-korespondent z francuskich kolonii, zginął w wyniku wybuchu wulkanu na Martynice. Za *Mojżesza* otrzymał „zaszczytną wzmiankę” w konkursie (reprodukcja w „Tygodniku Ilustrowanym” 1885, nr 154); obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.
- <sup>8</sup> Wacław Szymanowski (1859–1930) – syn Wacława (1821–1886), redaktora „Kuriera Warszawskiego”, malarz i rzeźbiarz, wykształcony m.in. w Paryżu i Monachium, początkowo realista, później symbolista; znany przede wszystkim jako autor projektów pomnika Chopina w Łazienkach i *Pochodu na Wawel*.
- <sup>9</sup> Tadeusz Ajdukiewicz (1852–1916) – malarz. Studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, a następnie w Wiedniu i Monachium. W 1875 r. wrócił do kraju i zajął się hodowlą koni oraz malarstwem portretowym, dzięki któremu zasłynął tak bardzo, że po powrocie z orientalnej wyprawy do Egiptu i Sudanu (Nubii) pracował jako portrecista dla domów rodzin panujących w Wiedniu, Stambule, Londynie, a od 1904 r. do wybuchu I wojny światowej w Bukareszcie. Malował też sceny rodzajowe, często o tematyce egzotycznej. W wieku 62 lat wstąpił do Legionów Józefa Piłsudskiego. W Salonie Krywulta *Portret Józefiny ReszkoŹny* był wystawiany w 1884 r. m.in. obok obrazów *Z Kairu* i *Targ w Kairze*. Portret aktorki, który zachował się

Maleszewski<sup>10</sup> i Horowitz<sup>11</sup>.

W tej chwili nad wszystkim góruje karnawał. Ludzie tak dalece nie chcą zajmować się codziennymi kłopotami, że aby nie spóźnić się do kadryla<sup>12</sup>, p. Gladstone

w zbiorach prywatnych, odpowiada opisowi Prusa we wszystkich szczegółach poza określeniem koloru. O tej intrygującej rozbieżności nadmieniamy też w *Rozprawie wstępnej*, s. 62.

<sup>10</sup> Tytus Maleszewski (1829–1895) – malarz, krytyk, pedagog, powstaniec styczniowy. Wykształcenie uzyskane w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych doskonalił jeszcze w Paryżu i Rzymie. Najchętniej korzystał z techniki pastelowej. Do roku 1873, kiedy to po paromiesięcznym pobycie w Monachium zamieszkał na stałe w Warszawie, prowadził bardzo ruchliwy tryb życia, zarabiał jako wędrowny portrecista, sporządzając przy okazji dokumentację typów i strojów ludowych, kompletując rozmaite albumy i zbiory rysunkowe – cenne nie tyle ze względu na swoje walory artystyczne, ile dokumentacyjne. Należąc do pokolenia cyganerii warszawskiej, dzielił z nim wiele ideałów. Pozostawał w bliższej znajomości z Cyprianem Norwidem, Teofilem Lenartowiczem, Wojciechem Gersonem i wieloma innymi wybitnymi twórcami. Zajmował się też krytyką sztuki i kształceniem artystycznym. W 1884 r. wystawiał u Krywulta *Typ Podlasianki* i *Typ z Augustowskiego*, w 1885 r. – *Skowronki*, *Zamyślona*, *Sułtanę*, *Portret p. Cz.* i *Portret damy*. Prus prawdopodobnie ma na myśli dwa ostatnie obrazy.

<sup>11</sup> Leopold Horowitz, węg. Lipót Horovitz (1837–1917) – malarz akademicki. Syn rabina, urodzony na Górnych Węgrzech (dziśiejsza Słowacja), studiował w Wiedniu, po czym odbył szereg podróży po Europie, m.in. do Warszawy, w której ożenił się i zamieszkał na ponad 20 lat. Malował portrety, zwłaszcza arystokracji i plutokracji, ale także sceny rodzajowe, sporo z życia diaspory żydowskiej. Wystawiał z sukcesem również w innych ośrodkach, w tym w Paryżu. W 1889 r. powierzono mu kierownictwo Akademii Sztuk Pięknych w Budapeszcie, a w 1892 r. został uhonorowany członkostwem Akademii Monachijskiej. W następnym roku otrzymał posadę malarza przy dworze cesarskim w Wiedniu, dokąd się przeprowadził na stałe.

<sup>12</sup> Kadryl (z hiszp. za pośrednictwem franc.) – taniec z XVIII w. wykonywany przez parzystą liczbę par ustawionych naprzeciw siebie.

zrzekł się Kamerunu<sup>13</sup>, a Towarzystwo Popierania Przemysłu<sup>14</sup> urządziło bezrobocie<sup>15</sup> i zamiast rozsyłać coraz nowe kwestionariusze – płaś przy dźwiękach orkiestry Lewandowskiego<sup>16</sup> w Resursie Obywatelskiej<sup>17</sup>.

Zwykłym śmiertelnikom także dokuczyła codzienność; a ponieważ nie każdy ma do odstępiania Kamerun i nie każdy umie tańczyć, więc zajmują się przynajmniej „niebieskim frakiem” z sylwestrowej maskarady<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Naukowa wyprawa polska do Afryki Stefana Szolc-Rogosińskiego zajęła część Kamerunu. W sierpniu 1884 r. na Kamerun dokonali najazdu Niemcy. Rogosiński zawarł umowę z konsulem angielskim w Afryce, oddając terytorium zajęte przez polską wyprawę pod protektorat angielski, ale rząd brytyjski na czele z Williamem Gladstone'em (1809–1898) odmówił uznania darowizny. Część polskiej prasy była przeciwna wydawaniu pieniędzy na przedsięwzięcie niemające bezpośredniego związku z interesami kraju, ale Prus należał do zwolenników wyprawy. Współczesne opisy Kamerunu zob. m.in.: *Kamerun*, „Wędrowiec” 1884, nr 49, s. 585–586; S. Szolc-Rogosiński, *Kraj kameruński*, „Wędrowiec” 1884, nr 52, s. 626.

<sup>14</sup> Warszawski oddział założonego w 1867 r. rosyjskiego Towarzystwa Popierania Przemysłu i Handlu (ros. *Obszczestwo dla so-diejstwija russkoj promyszlennosti i torgowle*) istniał od 1884 r.

<sup>15</sup> Urządzić bezrobocie – oddawać się próżnowaniu albo zorganizować strajk.

<sup>16</sup> Leon Leopold Lewandowski (1831–1896) – skrzypek, kame-ralista, kompozytor, dyrygent, kierownik orkiestry w Teatrze Rozmaitości; założył własną orkiestrę, koncertującą także w Instytucie Wód Mineralnych i Resursie Obywatelskiej. Tworzył cieszącą się międzynarodową sławą muzykę, głównie lekką, taneczną. Trudnił się też pisarstwem humorystycznym, współpracując z „Kolcami”.

<sup>17</sup> Resursa Obywatelska – mieszcząca się wówczas przy Krakowskim Przedmieściu 64 siedziba – powstała w 1832 r. w wyniku rozłamu w Warszawskiej Resursie Kupieckiej – Resursy Obywatelskiej, organizacji społeczno-kulturalnej. Skupiała ona mieszczaństwo, prowadziła też działalność edukacyjną, kulturalną i charytatywną.

<sup>18</sup> *Maskarada z tombolą*, „Kurier Poranny” 1885, nr 1, s. 1: „O 12 ½ zjawia się na sali jakiś granatowy frak ze świecącymi guzi-

– Kto jest ten zuchwalec, który ośmielił się włożyć frak granatowy?...

W odpowiedzi na to rozpróżniane imaginacje wy-  
nalazły już ze dwudziestu przestępców niebieskiego fraka  
i – zatruwają im życie pytaniami:

– Jak mogłeś ubrać się w niebieski frak!...

Oj! ten karnawał...

Wobec tego i ja muszę nastroić się na wyjątkową nutę  
i, zamiast sprawom codziennym, poświęcę niniejszą kro-  
nikę – estetyce, krytyce i sztuce.

Więc pijmy, więc pijmy itd.<sup>19</sup>

Ale przede wszystkim: co to jest sztuka?

Pytanie takie trzeba postawić z góry naprzód dla-  
tego, że wszystkim zdaje się, iż rozumieją ten wyraz, a po-  
wtóre – że właśnie pod tym względem panuje wielki  
chaos. Dowodem są nie tylko krytycy, z których każdy

---

kami, żółtą podszewką i popielatymi... kropkami. Sprawia on  
ogromną sensację. Czarne fraki cisną się, aby chociaż znajdo-  
waniem się w pobliżu... świecących guzików zwrócić na siebie  
uwagę. Wszelako w kilka minut potem zjawia się drugi frak,  
tym razem już nie niebieski, lecz różnokolorowy, bo zesztuko-  
wany z kilkudziesięciu kawałków sukna". Zapewne taka manife-  
stacja była wymierzona przeciw konwenansom męskiej mody,  
dopuszczającym jako strój oficjalny jedynie frak w kolorze czar-  
nym. Ów oryginał pojawiał się na zabawach karnawałowych  
przez kilka tygodni, wreszcie *Ploteczki tygodniowe* („Kolce”  
1885, nr 5, s. 38) wyjaśniły, iż bohater sezonu jest „redakcyjnym  
pachołkiem” wysyłanym, aby prasie codziennej nie brakowało  
sensacji.

<sup>19</sup> „Więc pijmy na chwałę miłości” – cytat z I aktu opery *Traviata*  
Giuseppe Verdiego, z refrenu chóralnego towarzyszącego du-  
etowi *Libiamo ne'lieti calici* (Niech krążą kielichy ochoczo).  
W wersji polskiej z librettem „podłożonym pod muzykę” przez  
Jana Chęcińskiego *Traviatę* grano w Warszawie od 1864 r.

o jednym i tym samym dziele sztuki wypowiada całkiem inne zdanie, ale nawet sami estetycy, prawodawcy krytyki, którzy również nie zgadzają się w pojmowaniu sztuki. Co im jednak nie przeszkadza mieć dobrego humoru i pewności, że świat powinien stosować się do ich poglądów.

W „estetyce” poniżej wyłuszczonej nie będę się opierał na powadze autorów, ale na tzw. zdrowym rozsądku; nie wymagam też, aby do słów moich przywiązywano wagę dogmatu, ale po prostu chcę pokazać, jakim łokciem<sup>20</sup> będę mierzył twory sztuki.

Otóż pojęcie sztuki, jak wszystkiego na świecie, jest rzeczą względną i zależy od rozwinięcia umysłów w społeczeństwie. „Świat” dla chłopa znaczy krąg ziemi otoczony horyzontem; dla trzecioklasisty „świat” znaczy kulę ziemską mającą 1719 mil średnicy<sup>21</sup>; dla astronoma „świat” znaczy przestrzeń obejmującą kilkanaście milionów słońc i ich planet<sup>22</sup>.

Tak samo dzieje się ze sztuką.

---

<sup>20</sup> Jakim mierzyć łokciem – jaką miarę stosować, jakie przyjąć kryteria oceny. Łokciem nazywano narzędzie służące do odmierzania długości, zwłaszcza tkanin, a także jednostkę długości. W zależności od czasu i miejsca miała ona inną wartość bezwzględną, przed mierzeniem zatem dobrze było ustalić, jaki łokieć będzie w użyciu: krakowski, lwowski, gdański, wrocławski czy jeszcze inny; notabene łokieć stosowany w Królestwie Polskim w czasach Prusa i Gomulickiego wynosił 0,576 m.

<sup>21</sup> Zgodnie z ówczesną wiedzą podręcznikową średnica kuli ziemskiej wynosiła 1719 mil, zaś oś ziemską ma 1713 mil geograficznych, przy czym mila geograficzna to 1/15 stopnia na równiku, czyli 7421,6 m (B. Baranowski, *Najważniejsze wiadomości z nauki o wszechświecie (kosmografia)*, Lwów 1875, s. 7).

<sup>22</sup> B. Baranowski podawał, że nauka ówczesna doliczyła się „przeszło 20 milionów” gwiazd (*idem*, *Najważniejsze wiadomości z nauki o wszechświecie...* w rozdziale *Gwiazdy stałe. Ich ilość i podział. Konstelacje*, s. 52).



„Sztuką” dla jednych jest wykonanie czegoś trudnego i niezwykłego. Np. chłop „pokazuje sztukę”, wzięwszy na plecy korzec<sup>23</sup> pszenicy. Dla mieszczanina „sztuką” jest już chodzenie na rękach albo zniknięcie zegarka, jak to robią magicy. Ale na nieco wyższym stopniu rozwoju, na jakim znajduje się dzisiejszy średnio ukształcony<sup>24</sup> człowiek, „sztuka” ma trochę inne znaczenie. Jest ona zawsze dziełem trudnym i niezwykłym, ale zarazem takim, które – robi przyjemność.

Z tego powodu ładnie wymalowany obraz ładnej kobiety zalicza się do „sztuk”, ale np. smaczna zupa nie liczy się do nich. Obraz bowiem nie tylko robi nam przyjemność, ale także jest utworem trudnym i niezwykłym; zupa zaś, jakkolwiek robi przyjemność, nie wymaga jednak niezwykłej pracy i zdolności.

Otóż, jeżeli nie mylę się, ogół naszych krytyków w ten sposób zapatruje się na sztukę: cieszy się z utworów ładnych albo wzruszających i podziwia trudności, jakie pokonał artysta. Wymagania ich tak dalece nie sięgają wyżej, iż niedawno w Krakowie ktoś z okazji nowego obrazu Matejki<sup>25</sup> wypowiedział dowcip:

Bolesław Chrobry musiał być takim, jakim go przedstawił Matejko; jeżeli takim nie był – tym gorzej dla niego (tj. dla Bolesława)<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Korzec – tradycyjna miara objętości ciał sypkich równa 32 garncom, różna w wielkości bezwzględnej zależnie od czasu i terytorium; używany w dziewiętnastowiecznej Warszawie tzw. korzec nowopolski odpowiadał 128 litrom.

<sup>24</sup> Ukształcony – dziś: wykształcony.

<sup>25</sup> Jan Matejko (1838–1893) – najsłynniejszy przedstawiciel polskiego malarstwa historycznego.

<sup>26</sup> Prus parafrazuje fragment artykułu *Bolesław Chrobry. Nowy obraz J. Matejki*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 10b. Zdanie o Bolesławie Chrobrym opatrzone tam komentarzem: „powiedział

Koncept ten streszcza ducha terażniejszej naszej krytyki.

Uganiecie się za rzeczami efektownymi, które bądź przyjemnie głaszczą wyobraźnię, bądź mocno ją poruszają, nazywa się – „poszukiwaniem ideału”. Według tej teorii artysta, który wypatrzy i przedstawi jakąś główną cechę życia ludowego, jakiś ważny rys w postaci żebraka czy krajobrazu, ten artysta „nie poszukuje ideału”. Ale ten, kto np. maluje ludzi pięknych unoszących się w powietrzu albo osoby z nazwiskami historycznymi w nadnaturalnych pozach, ten – „poszukuje ideału”. Można powiedzieć, że: im dzieło sztuki więcej posiada efektów i ładnych szczegółów, a mniej zgadza się z rozsądkiem, tym jest „idealniejsze”, tym bardziej szanują je krytycy. Jeżeli zaś artysta potrąci jeszcze o stronę<sup>27</sup> patriotyczną, o to najsilniejsze uczucie, wówczas – upadamy przed nim na twarz, choćby nas karmił trocinami.

Na szczęście dla ludzkości, a nieszczęście dla krytyki, obok kierunku „idealnego” pojawił się „realny”, który tym bardziej tarzał się w powszedniości, im tamten wyżej wlaatywał pod niebiosy. Na dowód proszę czytać romanse<sup>28</sup>

---

dowcipnie jeden z krytyków krakowskich”. Obraz Matejki w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w krakowskich Sukienicach zaprezentowano 26.11.1884 r. Przytoczone przez Prusa słowa dotyczą następującego fragmentu recenzji Z.M. [Zdzisław Morawskiego], *Z wystawy. Bolesław Chrobry pod Złotą Bramą*, „Czas” 1884, nr 279, s. 1: „Patrząc na niego, miałoby się ochotę powiedzieć, że jeżeli Chrobry tak nie wyglądał, jak go nam Matejko przedstawił, to tym gorzej dla niego. Bo tak wyglądać musiał niezawodnie, kiedy Ottona przyjmował w Gnieźnie, tak a nie inaczej z pewnością pod Kijowską bramą, kiedy z niej wyjeżdżał, w tej stalowej zbroi błyszczącej od promieni południowego słońca”.

<sup>27</sup> Strona – tu: struna.

<sup>28</sup> Romans – tu: powieść.

francuskiej „szkoły eksperymentalnej”<sup>29</sup> (!) albo przypomnieć sobie obrazy Wiertza<sup>30</sup> (scena gilotynowania, trup w grobie itd.). Publiczność zaś tak diabelnie znudziła się idealizmem, że – ku zdumieniu krytyki – całą bandą rzucała się w objęcia realistów i eksperymentatorów<sup>31</sup>...

Nic dziwnego, że krytyka, zawsze spóźniająca się, a rzadko przewidująca, nowy ten ruch nazwała „upadkiem sztuki i smaku”<sup>32</sup>.

Tymczasem to nie jest żaden upadek, ale najzwyczajniejsza reakcja przeciw idealizmowi. Co mi z tego, że

---

<sup>29</sup> Szkoła eksperymentalna – zwana raczej naturalistyczną, szkoła lub metoda twórcza, spopularyzowana przez Émile’a Zolę m.in. w opublikowanym w 1880 r. zbiorze artykułów *Le roman expérimental* (tytuł tłumaczony jako *Powieść eksperymentalna* lub *doświadczalna*), oddającym podstawowe założenia estetyki naturalizmu. Nazwą tą obejmowano również pisarzy skupionych wówczas wokół Zoli lub z nim kojarzonych: Gustave’a Flauberta, Edmonda Goncourta, Alphonse’a Daudeta, Joris-Karla Huysmansa i in.

<sup>30</sup> Antoine Wiertz (1806–1865) – romantyczny artysta belgijski, znany zwłaszcza z szokujących, makabrycznych dzieł o tematyce mitologicznej, historycznej i współczesnej, uważanych często za obrazę dobrego smaku. Fascynował go temat śmierci, czego przykłady stanowią takie obrazy, jak *L’inhumation précipitée* (*Żywcem pogrzebana*) czy *Pensées et visions d’une tête coupée* (*Myśli i wizje ściętej głowy*) – tryptyk, którego lewe skrzydło przedstawia egzekucję pod gilotyną; malował też „portrety” głów zgilotynowanych.

<sup>31</sup> Eksperymentatorzy – tu: naturaliści.

<sup>32</sup> Topos „upadku sztuki i smaku” pojawiał się wielokrotnie w języku zachowawczej krytyki dziewiętnastowiecznej, a przez zwolenników postępu był zaliczany do – jak je nazwał Piotr Chmielowski – „przeżytych formułek”. Nie udało się ustalić, kto toposu tego użył w odniesieniu do realizmu tudzież naturalizmu, ale pokrewne określenia padały często zwłaszcza w stosunku do tego ostatniego, np. w wypowiedziach Jana Gnatowskiego („upadek sztuki”) lub Henryka Sienkiewicza („psucie się smaku”).

artysta buduje świat z brylantów, kwiatów, regularnych rysów, wiecznie pogodnego nieba itd., jeżeli w tym świecie ja nie mogę dopatrzeć otaczającej mnie rzeczywistości? Co mi z tych bohaterów, w których nie ma fundamentalnych rysów ludzkich? Co mi z wielkich sytuacji, które komponują się i kopiują z wieku na wiek, kiedy one wcale nie rozjaśniają mi prawdy życiowej.

Realizm cofnął sztukę do jej wiekuistego źródła: do obserwowania i wyjaśnienia natury; ale uciekając ze świątyni magów i kuglarzy, tak się rozmachał, że – jedną nogą wpadł do chlewa. Z tego powodu potrzeba nowej reformy popchnięcia sztuki realnej ku idealizmowi i zatrzymania jej w jakimś punkcie pośrednim.

Sztuka prawdziwa, wielka, jest karmicielką całego naszego ducha, a więc: musi nie tylko zadawałniać uczucie i wyobraźnię, a kłócić się z rozsądkiem, ale owszem: musi godzić się i nawet rozwijać rozsądek, wskazywać nowe przedmioty, nowe własności, nowe zjawiska. Musi budzić nie tylko ciekawość do rzeczy wielkich, ale i do małych; nie tylko życzliwość do pięknych i sławnych, ale także do nieładnych i pokornych. Musi nie tylko zadawałniać nalogi i pochlebiać modnym wstrętom<sup>33</sup>, ale jeszcze budzić nowe pragnienia i łagodzić wstręty niesprawiedliwe.

Sztuka spełnia misję cywilizacyjną: rozszerza ducha i potęguje zdolności ludzkie. Kto umie tańczyć, ten – ładnie chodzi; kto przypatruje się ludziom i rzeczom malowanym, ten – nabiera ciekawości do badania ludzi i przedmiotów rzeczywistych; kto umie grać i śpiewać, ten – rozmawia melodyjnie. Od wielkich aktorów uczymy się najtrudniejszej sztuki: dokładnego wyrażania stanów duchowych za pomocą mowy i gestów i dlatego – bajką jest, że po aktorze nic nie zostaje. Zostają bowiem głębokie

---

<sup>33</sup> Wstręty (l. mn.) – w ówczesnej terminologii psychologicznej: fobia, głęboka niechęć, uprzedzenie.

ślady jego akcji w ruchach mięśniów całych pokoleń. Kto obrachuje, ile cywilizacja zawdzięcza Talmom<sup>34</sup>, Garrickom<sup>35</sup>, Rachelom<sup>36</sup> itd.? Gdybyśmy nie naśladowali w życiu ludzi o wyjątkowo szczęśliwych organizmach, w których każdy mięsień jest posłuszny ich nastrojowi duchowemu, poruszałibyśmy się jak niedźwiedzie, a oblicza nasze byłyby martwe jak dzikich.

A cóż mówić o literaturze, dzięki której myślimy i odczuwamy tysiące tysięcy rzeczy, których na oczy nie widzieliśmy, na poznanie których na drodze doświadczenia dziesięć wieków by nam nie wystarczyło?...

Sztuka więc nie jest cackiem, które bawi, ani niańką, która opowiada wzruszające historie, ale razem z nauką tworzy dwa skrzydła, za pomocą których ludzkość wznosi się coraz wyżej nad świat zwierzęcy.

Sztuka nie po to istnieje, aby dziełami jej ozdabiać mieszkania bogatych próżniaków, aby tylko jej dzieła uprzyjemniały nam życie. Ona robi więcej: nie odrywa nas od rzeczywistego świata, ale raczej w nim samym uczy nas wyszukiwać stron pięknych. „Spojrzyj – mówi ona – na ten las, na tę wodę, na tę grupę kamieni, na te dziurawe domy, ile w nich jest ciekawych i miłych szczegółów. Przypatrz się temu żebrakowi, chłopu, robotnikowi – oni nie są brzydacy<sup>37</sup>, każdy z nich to kopalnia brylantów, byleś je

---

<sup>34</sup> François-Joseph Talma (1763–1826) – sławny aktor francuski, reformator gry scenicznej, współpracownik Jacques’a-Louisa Davida.

<sup>35</sup> David Garrick (1717–1779) – wielki angielski aktor, a także autor dramatów i dyrektor teatralny.

<sup>36</sup> Rachel Félix, właśc. Élisabeth Rachel Félix (1821–1858) – francuska aktorka, która zasłynęła w rolach tragicznych. Grała głównie w Théâtre Française w Paryżu, ale odbywała też tournée po całej Europie; w 1854 r. gościła w Warszawie. Jej legendą inspirowała się Sarah Bernhardt.

<sup>37</sup> W oryginale: brzydacy.

szukać umiał. Nie pogardzaj ich brudnym i połatany ubiorem, bo i on ma strony malownicze. Rozmawiaj z dziećmi i prostaczkami, a w ich naiwnych poglądach znajdziesz nowe źródła zadowolenia i mądrości”.

Słowem – badaj i kochaj wszystko, co cię otacza: naturę, ludzi, nawet brzydotę i ubóstwo. Nie pogrążaj się w jałowych marzeniach, ale staraj się zbliżyć do świata, a znajdziesz w nim takie piękności, jakich nie wymyśli najgenialniejszy poeta.

Tak wygląda sztuka realna, rozumie się, że nie w rękach partaczy, ale mistrzów. Ona nie podstawia urojeń i złudzeń zamiast prawdy, ale z rzeczywistości wydobywa treść piękną i uczy ją odnajdywać w życiu codziennym, które w języku idealistów nazywa się „szarym” i „płaskim”.

Może nie rozszerzałbym się<sup>38</sup> nad zasadami krytyki artystycznej, gdyby nie fakt, że dotychczasowa wiara krytyczna u nas zaczyna się – nieco zmieniać. Jest to ruch ledwie widzialny, ale jest, a objawił się w trzech głosach.

Incognitus w „Gazecie Polskiej” ubolewa nad upadkiem krytyki u nas<sup>39</sup>. Krytyka – mówi – jest pośrednikiem między sceną i publicznością, ale i cóż, kiedy temu pośrednikowi nikt nie wierzy! A dlaczego?... Bo ogłoszono hasło nieuznawania żadnej powagi, bo sądy krytyczne wypowiadają się bez dowodów, bo sądami tymi często kieruje niechęć osobista, bo wreszcie wszystko i wszystkich u nas ośmieszono.

Dlaczego ośmieszono? Na to nie odpowiada. Natomiast za środki podniesienia krytyki uważa: odrzucenie ironii jako broni, poważną i wyczerpującą dyskusją o dziełach sztuki, wreszcie – „pogodzenie się choćby w pewnych

---

<sup>38</sup> Rozszerzać się – szeroko się rozpisywać, rozwodzić.

<sup>39</sup> Incognitus [J. Brzeziński], *Felieton teatralny* [cz. 1], „Gazeta Polska” 1884, nr 293; [cz. 2], nr 294 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 217–228).

punktach, wzajemne zaznajamianie się i życie w zwartym szeregu”<sup>40</sup>.

Rady niedostateczne; samo jednak przyznanie, że krytyka źle stoi, zasługuje na uwagę.

Dlaczego upadła krytyka? – odpowiada na to W.<sup>41</sup> w „Wędrowcu”<sup>42</sup>. Musimy czekać na dalszy ciąg tych artykułów, które gdyby ukazały się w piśmie poczytniejszym, doprawdy – zrobiłyby efekt uderzenia piorunu. Tak gorzkiej i tak uzasadnionej skargi, napisanej przez niepospolicie zdolnego malarza przeciw krytyce malarstwa u nas, jeszcze nie czytałem. Na próbę, jakim tonem przemawia autor (a mówi nie na wiatr, lecz na podstawie faktów), przytoczę jeden z końcowych ustępów:

Krytyka nasza – mówi W. – okłamała opinię publiczną fałszywymi sądami, potworzyła mnóstwo miernot, sławę

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, [cz. 2], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 226); cytat niedokładny.

<sup>41</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. I*, „Wędrowiec” 1884, nr 52, s. 622–626 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 203–216).

<sup>42</sup> „Wędrowiec” – tygodnik o profilu geograficznym, podróżniczym i krajoznawczym, ukazujący się od 1863 r. W latach 1884–1887, kiedy pod kierownictwem Artura Gruszeckiego nabrał on charakteru czasopisma społeczno-kulturalnego, skupiła się wokół niego grupa autorów – zwana później też grupą „Wędrowca” – złożona z pisarzy i malarzy zafascynowanych naturalizmem francuskim, oddanych postulatом zbliżenia literatury do życia, niezależności od wszelkiej tendencji, przedmiotowości w sztuce i doskonałości podporządkowanego obserwacji warsztatu. Ton grupie nadawali twórcy związani wcześniej z Pracownią w Hotelu Europejskim – Stanisław Witkiewicz, który od 1883 r. prowadził dział artystyczny czasopisma, i Aleksander Sygietyński, który zajmował się głównie krytyką literacką. W ścisłym związku z tymi twórcami pozostawali: Adolf Dygasiński, Aleksander Gierymski, Józef Chelmoński. Z „Wędrowcem” współpracował też Bolesław Prus, drukując w nim w 1885 r. *Placówkę*, a w 1886 r. publikował tam też Wiktor Gomułicki.

i stanowiska zaszczytne; w końcu, zatraciwszy wszelkie poczucie prawdy, wszelką miarę sądu i zdolność odczuwania szczerych wrażeń, sprostyowała język, tworząc w nim cudactwa, przy których nawet najdziksze potwory jezuickiego stylu zdają się mieć sens i logikę. Krytyka nasza po prostu załgała się do ostatecznych granic możliwości. Że tym sposobem straciła i sztuka, i społeczeństwo, nie trzeba tłumaczyć!<sup>43</sup>

Jest to bardzo żaloszny kamień na grobie dotychczasowej krytyki malarstwa. A odwalić go trudno. Ale pozytywnym objawem budzenia się nowej krytyki jest dialog W. Bogusławskiego pod tytułem *Brzydka*<sup>44</sup>.

Oto co mówi owa „brzydka” do „pięknej”.

BELLA. Wszak samo życie stworzyło „arystokracją piękności”<sup>45</sup>...

BRUTTA. Zaślepią! Wszak życie dało początek wszystkim nierównościom i ono po kolei – wszystkie je wyrównało. Gdzie arystokracja myśli, geniusz? Rozpłynął się w falach powszechnej oświaty. Gdzie arystokracja serca, sztuka? Umiera w zabójczym uścisku rzeczywistości. Gdzie arystokracja ducha, ideał? Ginie w walce o byt. I wobec tego wszystkiego miałby się ostać jeden marny przywilej piękności?...

Tak, prawda, wyście dotąd tworzyły historią świata. Ale kiedy piękność upojona takim wszechwładztwem wierzyła

---

<sup>43</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas*. I, s. 624 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 215).

<sup>44</sup> W. Bogusławski, *Brzydka*. Fragment z dramatu przyszłości, „Kurier Warszawski” 1885, nr 1, s. 10–11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 229–238).

<sup>45</sup> Arystokracja piękności – odwzorowanie zwrotu francuskiego *aristocratie de la beauté*.



tylko w swoją potęgę, u stóp jej nisko, gdzieś na dnie życia, zaczęło się coś poruszać. To brzydota podniosła głowę... Kiedy na was patrzę, widzę rasę, która gaśnie. Runie wasz klasycyzm, a brzydocie zaświta jutrzeńka romantyzmu. Piękność zaćmiewa się, brzydota rozjaśnia...<sup>46</sup>

Jest tu dużo przesady. Ani geniusz, ani sztuka, ani piękność, ani ideały nie zginą, ani nierówności istniejące w świecie nie wygładzą się. Ale jest rzeczą pewną, że kiedyś obok nich, według naturalnego stosunku, ugrupują się w sztuce rzeczy brzydkie, małe i powszednie, bo i one mają rację bytu, bo one są prawidłem, a piękno i geniusz wyjątkiem. Sztuka, która dziś depcze jedno, a nad miarę wynosi drugie, doszedłszy do równowagi, każdej rzeczy, małej czy wielkiej, brzydkiej czy pięknej, przeznaczy właściwe miejsce.

Bądź co bądź mamy dowód, że Bogusławski spostrzegł istnienie tej nowego gatunku „demokracji”.

Tak gruntownie wykąpowszy się w teorii sztuki, nie pozostaje nam nic innego, jak tylko w celu wysuszenia się pójść – na wystawę sztuk pięknych.

Malarstwo polskie jest bardzo młode; życie jego liczy się dopiero na lata, kiedy szkoły włoskie, niemieckie, francuskie trwają wieki. Malarstwo nasze zatem nie może być doskonałym i tworzyć skończonych arcydzieł, ponieważ dopiero uczy się, dopiero szuka dróg nowych i oryginalnych.

W dziele sztuki można odróżnić trzy elementa: treść wziętą z życia, pomysł albo sposób, według którego autor pojmuje ową treść, i – wykonanie techniczne. A ponieważ nasza sztuka jest młoda, więc trzy te elementa najczęściej nie godzą się ze sobą. Matejko np. bierze wielką

---

<sup>46</sup> W. Bogusławski, *Brzydka...*, s. 10–11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 232–235); cytat skrócony.

treść i obmyśla ją w sposób znakomity; jest to genialny myśliciel; ale wykonanie jego jest pełne błędów. Gierymski<sup>47</sup> ma przepyszną technikę, ale posługuje się nią do przedstawiania treści niezbyt ważnej. Chełmoński<sup>48</sup> miewa świetne pomysły, w oryginalny sposób pojmuje przedmioty i sytuacje, ale treść ich jest uboga, a wykonanie często niedbałe.

Na obecnej wystawie znajdują się trzy obrazy konkursowe<sup>49</sup>, które warto obejrzyć.

---

<sup>47</sup> Aleksander Gierymski (1850–1901) – malarz, jedna z największych indywidualności artystycznych XIX w., młodszy brat nieżyjącego od 1874 r. Maksymiliana. Studiował w warszawskiej Klasie Rysunkowej, a następnie w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, w której został wyróżniony złotym medalem. Okresowo przebywał w Szwajcarii, gdzie towarzyszył ciężko choremu bratu. Technikę malarską doskonalił i koncepcję twórczą rozwijał we Włoszech; tam też spędził ostatnie lata swojego życia. W 1879 r. wrócił na dziewięć lat do Warszawy i nawiązał bliskie stosunki z innymi twórcami ze środowiska monachijskiego, należał do grupy „Wędrowca”.

<sup>48</sup> Józef Chełmoński (1849–1914) – malarz, autor wielu obrazów należących do kanonu sztuki polskiej. Uczył się prywatnie u Wojciecha Gersona oraz w Klasie Rysunkowej w Warszawie, m.in. razem z Alfredem Wierusz-Kowalskim, a następnie w akademii monachijskiej, gdzie zaprzyjaźnił się ze Stanisławem Witkiewiczem. W 1874 r. po kilkumiesięcznym pobycie na Ukrainie wraz z nim oraz Adamem Chmielowskim (późniejszym bratem Albertem, świętym) otworzył pracownię w Hotelu Europejskim, z którą pozostawał w łączności pomimo swojego wyjazdu do Paryża. Po powrocie zamieszkał na krótko w Warszawie, by w 1889 r. osiąść w nabytym przez siebie majątku Kukłówka.

<sup>49</sup> Wystawa konkursowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w 1885 r. obejmowała działy malarstwa, architektury i rzeźby. Pierwsza nagroda w każdym z nich wynosiła 150 rubli, druga – 50. Ogłoszenie wyników konkursu miało miejsce 15 stycznia, ale prasa już wcześniej ujawniła wyniki: „jak się dowiadujemy – informowały „Kolce” – pierwszą nagrodę na konkursie Towarzystwa Sztuk Pięknych za *Jesień* otrzymał p. Wierusz, choć jeszcze

*W jesieni* p. Kowalskiego ma treść bardzo skromną. Obraz przedstawia błotnistą ulicę w małym miasteczku, pod zachmurzonym niebem. Przedmioty: parkan, parę domów, bryczuszka praska<sup>50</sup> w jednego konia i parę wróbelków. Osoby: dwu Żydków, jakaś panna i jej służąca z pudłem.

Jest to jakby fotografia ulicznego widoku, nad którą autor nawet dużo nie rozmyślał. Nie ma tu przedmiotu głównego, który by oddziaływał na inne; jest raczej kilka niezwiązanych ze sobą wypadków. Ale wykonanie jest dokładne, tak dokładne, że z obrazu cudzoziemiec może nabrać pojęcia o naszych małych miasteczkach.

„Co za brudasy muszą tu mieszkać! – pomyśli. – Jak by im się przydał lepszy bruk i... kanalizacja...”

Oto korzyść realnego traktowania sztuki, że z dzieła widz może wyprowadzać wnioski samodzielne. Gdzie idzie ta panna? Na kogo czeka furman? Ile znalazł w portmonetce ten Żydek broczący przez błoto? Jak głodne muszą być wróbelki i jak im zimno...

Życie w tym obrazie schwycono na gorącym uczynku.

*Lew marabut* pana Maszyńskiego ze względu na treść jest także obrazem życia powszedniego... w Algierze<sup>51</sup>. Mahometańscy zakonnicy włóczą się tam po miastach ze

---

konkurs rozstrzygniętym nie został [...]” (*Bla i caca*, „Kolce” 1885, nr 3, s. 18). W istocie, wygrało płótno Alfreda Wierusz-Kowalskiego zatytułowane *Jesienią*, a drugie miejsca przyznano dziełu *Lew marabut* Juliana Maszyńskiego.

<sup>50</sup> Bryczka praska, inaczej: prager – bryczki, używane przez dorożkarzy z warszawskiej Pragi.

<sup>51</sup> Wspomnienia z pobytu w Algierze dotyczy zarówno uhonorowany w Zachęcie *Lew marabut*, jak i opublikowany w „Wędrowcu” (1885, nr 13, s. 149–152) obok reprodukcji obrazu i podpisany kryptonimem J.M. obszerny komentarz do dzieła. Autor wyjaśnia w nim znaczenie tytułu dzieła i przedstawionej na nim egzotycznej sceny, zarysowując przy tym szersze tło etnograficzne i religioznawcze.

lwami oswojonymi, jak u nas Cyganie z niedźwiedziami<sup>52</sup>, i żebrzą. Taką właśnie żebraninę ze świętym lwem wymalował p. Maszyński.

Pod względem technicznym obraz ten może ustępuje *W jesieni*, i zapewne ustępuje; za to przewyższa go pod względem pomysłu. W tym obrazie jest przedmiot główny: lew, którego wyzyskują szarlatani, na którego patrzą mieszczanie, którego lękają się dzieci. Co więcej, ten lew piękny i poważny, z żółtą chustką na szyi, przywiązany przez szarlatanów do postronka i proszący pode drzwiami o jałmużnę, ten lew – wzrusza widza. Ale technika *W jesieni* zdaje się być doskonalsza.

Trzeci obraz uhonorowany pochwałą jest *Mojżesz*, który zabił Egipcjanina, malowany przez p. Merwarta.

Mojżesz, jak go przedstawiają nowsze badania historyczne, ukończył w Egipcie akademią kapłańską, a następnie był wyższym oficerem w armii egipskiej. Później lud swój wyprowadził z „ziemi niewoli”<sup>53</sup>, był więc wielką postacią bohaterską. Stary Testament przytacza niezwykle wypadek z czasów młodości Mojżesza. Jakiś Egipcjanin w jego oczach katował Żyda; Mojżesz uniósł się strasznym gniewem, schwycił polano i – zabił dręczyciela<sup>54</sup>. Potem krył się przed Egipcjanami.

Wypadek ten p. Merwart wziął za temat swego obrazu, wziął więc treść wielką i wymalował ją pod względem technicznym dobrze, ale – obmyślił ją szkaradnie.

<sup>52</sup> Cyganie niedźwiedzicy – Cyganie, którzy z tresowanymi, podrygującymi w takt wykonywanej przez nich muzyki niedźwiedziami wędrowali w celach zarobkowych po ziemiach całej Rzeczypospolitej i innych krajach europejskich od XVI po XX w.

<sup>53</sup> Częsta parafraza biblijnego określenia Egiptu „dom niewoli”, znanego przede wszystkim z początkowej frazy Dekalogu (Księga Wyjścia 20, 2); w XIX w. weszła ona także do języka ezopowego.

<sup>54</sup> Księga Wyjścia 2, 11–15.

Według obrazu p. M. wypadek tak się przedstawia:

Nie przyszły oswobodziciel ludu, ale jakiś oberwany „miszures”<sup>55</sup>, mając topór w ręku, zabił Egipcjanina uzbrojonego tylko sztyletem. Morderca tak dobrze znał niższość broni przeciwnika i nie działał w uniesieniu, ale z taką zimną krwią, że zamiast walić toporem w łeb, ciął nim jak kat – w bok szyi! A gdy zabity padł na ziemię, tani zwycięzca, obyczajem wszystkich nikczemników, oparł mu jeszcze nogę na piersi i – stoi przed widzem z wyrazem zimnego okrucieństwa na twarzy, jakby czekał na pochwałę: „Aj, Moszek!...”<sup>56</sup>.

Drugi jego przyjaciel ruchem kieszonkowego złodzieja wykrada się na ulicę patrzeć: czy kto nie nadchodzi? Gdyby tej grupie p. Kowalski pożyczył jeszcze swego Żydka, z uśmiechem wertującego portmonetkę, obraz pana Merwarta byłby zupełny.

Na domiar nieszczęścia *Mojżesz* stoi obok *Grunwaldu* Matejki<sup>57</sup>. W *Grunwaldzie* także jest wielka treść historyczna, także pokrzywdzeni mszczą się nad krzywdzicielami, także są zabójcy i zabici. Ale co to za olbrzymia różnica w pomyśle!... W *Grunwaldzie* widzimy bogów wojny, a tu rzeźników i złodziei. W *Grunwaldzie* nikt nie depta upadłego przeciwnika, ludzie walczą jak rozjuszony lwie; nawet ten rudy Krzyżak na prawej stronie obrazu, który z tyłu przebija rycerza sztyletem, jeszcze wygląda jak bohater wobec Merwartowskiego *Mojżesza*.

<sup>55</sup> Miszures, myszures, miszurys (z hebr. imiesłowu *meszāreth* od *szārath* – służyć) – służący żydowski w zajeździe lub hotelu.

<sup>56</sup> Moszek – tu: zdrobnienie od *Mojżesz*; aj, Moszek – zwrot z polszczyzny żydowskiej.

<sup>57</sup> Wystawienie głośnego *Grunwaldu* Jana Matejki dodatkowo zwiększało atrakcyjność ekspozycji. Ujawniono nieudaną próbę spalenia obrazu (*Zbrodniczy zamach*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 19, s. 2; *Zbrodniczy zamach*, „Gazeta Warszawska” 1885, nr 14, s. 2).

P. Merwart skarykaturował legendę biblijną i poniżył historycznego Mojżesza. Takie legendy może tylko Matejko malować; zepsuje on perspektywę, ale zrozumie duszę oburzonego patrioty i tak przedstawi sytuację, że widz będzie musiał szanować tego zabójcę, nie zaś pogardzać nim.

Nowym pracownikiem w naszej sztuce jest p. Wacław Szymanowski, ale nie redaktor, tylko syn. Wystąpił on w sali Krywulta<sup>58</sup> z portretem panny Hermanówny<sup>59</sup> w roli Carmen<sup>60</sup>, z trzema mniejszymi obrazkami i – z rzeźbą.

Że p. Szymanowskiemu bardzo jeszcze daleko do doskonałości technicznej, to fakt; dosyć porównać portret panny H. z portretem panny Reszkówny<sup>61</sup>, wykonanym

---

<sup>58</sup> Aleksander Wiktor Krywult (1845–1903) – chemik, mecenas sztuki, kolekcjoner. W Hotelu Europejskim przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie urządził w 1880 r. salon sztuki, zwany powszechnie Salonem Krywulta. Przeniesiony po około 20 latach na Nowy Świat 63, salon działał do 1906 r. Od 1897 r. galerią kierował również Jan Krywult (1873–1923), syn Aleksandra, do 1903 r. wspólnie z ojcem.

<sup>59</sup> Helena Herman-Skrzyńska (ok. 1860–1916) – śpiewaczka i tancerka. Śpiewu uczyła się w Warszawie i Mediolanie, występowała w Krakowie, Lwowie, Pradze, Petersburgu, Moskwie, Odessie, Berlinie, Kolonii, Mediolanie, a przede wszystkim w Warszawie, gdzie cieszyła się szczególnym uznaniem ze względu na głos i grację. Jej popisową rolę stanowiła rola Carmen w operze *Carmen* Georges’a Bizeta, wystawianej w Warszawie od lipca 1882 r. Po zamążpójściu za Konstantego Skrzyńskiego przeniosła się do Francji.

<sup>60</sup> *Portret Pani Herman* – naturalnej wielkości – eksponowany był w Salonie Krywulta od początku 1885 r. Obraz był w późniejszych latach uważany za jedno z najlepszych dzieł Szymanowskiego z okresu, „w którym poświęcał się malarstwu”.

<sup>61</sup> Józefina Reszke-Kronenberg (Giuseppina di Reschi, 1855–1891) – światowej sławy sopranistka, siostra znakomitych śpiewaków Jana i Edwarda. Naukę śpiewu pobierała w Warszawie i konserwatorium w Petersburgu. Po debiucie w Poznaniu w 1871 r. koncertowała na najlepszych scenach polskich i za-

przez Ajdukiewicza. Jak Ajdukiewicz wymalował futro, szafirowy aksamit, koronki, zresztą twarz portretu!... Ten już posiada technikę.

U p. S. twarz Carmeny jest jakby zziębnięta, usta wypomadkowane, na lewej ręce fałda i – co dziwniejsze – szmuklerskie<sup>62</sup> ozdoby przy gorsecie zamiast opadać, trzymają się jakimś cudem poziomo. Ale za to twarz Carmeny tryska życiem, uśmiech kokietuje, a oczy drażnią; wyraz tej twarzy stanowi doskonałą ilustrację wiersza:

Kogo pokocham, niechaj się strzeże!...<sup>63</sup>

Nadto są niejaki poszlaki, że Carmen w tej chwili cała porusza się, ale ruch postaci nie jest wyraźnie zaznaczony.

W obrazku pt. *W góralskiej chacie*<sup>64</sup> widać charakter sytuacji. Wygląda on tak, jak gdyby ktoś na chwilę podniósł zasłonę i ukazał nam w promieniach słońca starego górala i trzy góralki – rozmawiających o czymś.

---

granicznych, m.in. w Warszawie, Wenecji, Mediolanie, Paryżu, Londynie, Madrycie, Lizbonie. Korzystając ze swojej pozycji, dała sporo koncertów dobroczynnych. Po długich negocjacjach wystąpiła podczas koronacji cara Aleksandra III 15/27 maja 1883 r., a następnie swoje ogromne honorarium przeznaczyła na cele patriotyczne. W 1884 r. wyszła za mąż za Leopolda Józefa Kronenberga i zrezygnowała z dalszej kariery operowej.

<sup>62</sup> Szmuklerz – rzemieślnik wytwarzający lamówki, koronki, frędzle.

<sup>63</sup> Przekład wersu ze słynnej *Habanery*, śpiewanej przez tytułową bohaterkę opery *Carmen*: *Si je t'aime prends garde à toi...* dosłownie: „Jeżeli cię pokocham, strzeż się...”.

<sup>64</sup> Praca nosiła tytuł *Wnętrze chaty góralskiej z okolic Szczawnicy*. Pozostałe obrazy Szymanowskiego pokazywane wówczas u Krywulta to: *Przekupka*, *Przędka* i *Portret pana W.* W sumie więc, nie licząc portretu Heleny Herman, było ich cztery, a nie trzy, jak napisał Prus, i trudno ustalić, który z nich umknął uwagi kronikarza.

Życie jest pochwycone.

Niemniej godną uwagi jest rzeźba p. S., z napisem *Góral*, która naprawdę przedstawia węgierskiego<sup>65</sup> pastucha. Pyszny obdartus! Z długim batem, fajką w ustach, z oczyma strasznego zbója i poetyczno-melancholijnym grymasikiem na ustach. Jest to jakiś bajronowski bohater, który dziwnym zbiegiem okoliczności patrzy na Carmenę.

I rzecz szczególna: między obu tymi postaciami – spiżową i malowaną – jest jakiś związek, jakby pastuch zakochał się w Cygance i miał zamiar zrobić jej coś nieprzyjemnego.

W rezultacie zdaje się, że p. S. posiada dwa czynniki wyższego talentu: zdolność chwytania życia w jego subtelnych objawach i dużą siłę. Co z tym zrobi? Zobaczymy.

Wspomniałem o portretach. Portret jest obrazem nie tylko rysów, ale nadto – duszy ludzkiej.

Portreciści ogromnie różnią się między sobą. Malezewski upiększa ciało i duszę; jego dwa portrety na wystawie Zachęty<sup>66</sup> przedstawiają: jeden – słodkie rozmarzenie, drugi – śmiech, tj. chwilowe i wyjątkowo piękne stany du-

<sup>65</sup> Informacja Prusa jest nieścisła. W 1885 r. Szymanowski prezentował u Krywulta rzeźbę *Popiersie czikosa, pasterza węgierskiego*.

<sup>66</sup> Zachęta – zwyczajowa skrócona nazwa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP), założonego w 1860 r. w celu propagowania sztuk pięknych, organizacji wystaw, kolekcjonowania dzieł, pomocy artystom. Działało ono dzięki obrotowi własnym majątkiem, darowiznom, datkom. Kierował nim Komitet, który wybierał wiceprezesa, prezesem zaś z urzędu zostawał funkcjonariusz carski pełniący funkcję kuratora warszawskiego okręgu szkolnego. W latach 1880–1896 był nim osławiony russyfikator Aleksander Apuchtin. Konflikt między nim a Komitetem uniemożliwiał dokonywanie potrzebnych zmian w działalności Towarzystwa, a równocześnie powstrzymywał ośrodki opinotwórcze przed krytyką zarządu TZSP, choć on na nią zasługiwał, jako że schlebiając gustom niewyrobionej publiczności,



szy, a prócz tego niemożliwie piękne cery. Ajdukiewicz już mniej upiększa, ale upiększa, a swemu portretowi nadał postawę tzw. królewską i wyraz majestatycznego spokoju. Szymanowski jest realist[ą]; nic nie upiększa ciała, ale za to dobrze chwyta chwilowy stan duszy: wesołą i wyzywającą kokieteryą.

Łatwo zrozumieć, że portrety fizjognomii ożywionych jakimś chwilowym uczuciem są trudniejsze i budzą więcej interesu aniżeli portrety fizjognomii spokojnych i normalnych, które zwykle bywają apatyczne i bez wyrazu. Dowodem choćby portret jakiejś damy w lokach malowany przez Matejkę, zresztą wszystkie tzw. dobre fotografie<sup>67</sup>.

Ale są portreciści, którzy malują twarze normalne, nieporuszone żadnym żywszym uczuciem, a mimo to niesłychanie interesujące. Jest to najtrudniejszy rodzaj, a przedstawia go u nas Horowitz.

Człowiek w ciągu życia nieustannie zmienia wyraz twarzy, pracuje fizjognomią. Każdy z nas tysiące razy śmiał się, smucił, gniewał, rozmyślał, podejrzewał, starał się ukryć swoje myśli itp. Każdy ten stan duszy odbijał się na naszej twarzy i postawie, a im częściej powtarzał się, tym większe wyźłobił bruzdy.

Słowem – twarz spokojna dojrzałego człowieka, choć w danej chwili nie posiada żywszego wyrazu, jest jednak jakby ćwiartką papieru zmiętego w pewien sposób, pofałdowaną prawie niewidzialnymi bruzdami i nierównościami, których suma objaśnia nas o charakterze jednostki. Zobaczywszy kogoś pierwszy raz, mówimy:

---

niejednokrotnie dopuszczał do eksponowania sztuki mało ambitnej.

<sup>67</sup> Na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych prezentowano portret damy wykonany przez Matejkę w roku 1865. Prus był fascynatem fotografii jako środka pozwalającego na dokładne odwzorowanie; spodziewał się, że w przyszłości stanie się ona jedną z ważnych sztuk.

to pesymista – to wietrznik – to chytry – to złośnik, nie zdając sobie sprawy z pojedynczych rysów, które na każdej twarzy wypisują jej historię. Dostrzec te właśnie rysy, odróżnić je i przenieść na płótno jest niesłychanie trudno. Trudność tę pokonywa Horowitz.

Twarze jego portretów są zupełnie spokojne. Widać, że ludzie ci siedli do malowania, ale artysta zapuścił oko w głąb ich duszy i ją wymalował. Na wystawie są trzy portrety Horowitza i proszę je zobaczyć<sup>68</sup>. Oto młoda panna, która jeszcze wcale nie zna życia – jaki spokój na tej twarzy. A oto kobieta rozwinięta, dla której już zginął spokój, a miejsce jego zajęła gorzka melancholia. A oto człowiek zupełnie dojrzały, znakomity adwokat; co za dyplomata ukrywa się pod tą maską dobroduszości! Nie tylko na twarzy, ale i na jego lewej dłoni wypisał artysta jakieś tajemnicze znaki, których doniosłość zrozumieć może tylko chiromanta.

Portrety Horowitza przekraczają miarę sztuki i należą do sfery badań naukowych; on przestał być portrecistą, a jest fizjognomistą<sup>69</sup>. Terminy „nasz znany”, „nasz współczesny” – już mu nie wystarczają.

---

<sup>68</sup> *Portret panny G., Portret hr. W., Portret pana G.*

<sup>69</sup> Fizjognomista, obocznie: fizjonomista – według *Słownika warszawskiego* (J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1900, s. 748) „badacz, znawca fizjognomiki; biegły w poznawaniu charakteru człowieka z rysów twarzy”.

Bolesław Prus<sup>70</sup>  
**Kronika tygodniowa [II]**

[...] <sup>71</sup> Krakowskie tortury z powodu pomnika Mickiewicza<sup>72</sup> i ich źródło

[...] <sup>73</sup>

W tej chwili w Krakowie około setki ludzi wiją się w strasznych cierpieniach. Rzeźbiarze myśląc nad tym: który z nich najlepiej odgadł gusta sądu konkursowego na pomnik Mickiewicza?, recenzenci nad tym: w jaki sposób nie należy robić pomnika Mickiewicza?, a sędziowie – w jaki sposób wydać wyrok, który by ich najmniej kompromitował?

To nawarzyli piwa! Przypuśćmy bowiem, że spomiedzy nadesłanych modeli jeden zostanie uwieńczony<sup>74</sup>, wykonany i ustawiony w rynku. Co z tego? Ha, Kraków zyska jeszcze jedną pamiątkę: posąg z twarzą Mickiewicza, stojący na kolumnie okrągłej lub wielościennej, opartej na kwadracie lub ośmiokącie.

---

<sup>70</sup> Biogram autora – zob. przyp. 1, s. 91.

<sup>71</sup> Opuszczono partię odnoszącą się do bieżącego życia Warszawy jako niezwiązaną z tematem estetyki.

<sup>72</sup> Adam Mickiewicz (1798–1855) – poeta i dramatopisarz polski, najwybitniejszy twórca okresu romantyzmu.

<sup>73</sup> Zob. przyp. 71, s. 115.

<sup>74</sup> Uwieńczony – w domyśle: laurem zwycięzcy.

Dobrze, ale co dalej? Czy ten posąg będzie odbiciem wizerunku poety, jaki każdy z nas nosi w duszy, czy może dopełni nasze wyobrażenia pod tym względem?...

Bynajmniej. Dla nas Mickiewicz to nie mężczyzna z faworytami<sup>75</sup>, w takim czy innym płaszczu, ale to *Pan Tadeusz*, to *Sonety*, to *Wallenrod*, to – słowem – poematy, które on wyśpiewał. Gdzie zaś jest rzeźbiarz, który potrafi w stylu greckim czy nowożytnym, w marmurze czy brązie odtworzyć wszystkie postacie, barwy, głosy, myśli i uczucia oznaczone jednym wyrazem: Mickiewicz? Czy zresztą rzeźba, a nawet malarstwo posiadają choć odrobinę środków niezbędnych do wykonania tego?

Dla rzeźbiarza tematem jest ludzkie ciało i jego ruchy. Chłopak jadący na rozbrykanym koniu, rzeźnik, który pasuje się z wołem, dwu pijaków ciągnących się za baryką milion razy więcej warki dla rzeźbiarza aniżeli wszyscy poeci, muzycy i uczeni całego świata.

Bo jak tu wyrzeźbić np. poetę i w jakiej chwili: czy w tej, kiedy schylony nad biurkiem – pisze, czy w tej, kiedy paląc fajeczkę – marzy? Czy otoczyć go rojem serc, które zapalał, czy legionem postaci, jakie skomponował? Czy ubrać go w togę, której nigdy nie nosił, czy w płaszcz, w jakim dziś chodzą tylko furmani? A może całkiem go rozebrać i zdumionym widzom ukazać jego chude żebra i nogi jak u koguta?

A tymczasem kraj, wezwany do składek, złożył przeszło sto tysięcy guldenów, czeka na spełnienie obietnic i ludzi się, że mu choć na krakowskim rynku pokażą Mickiewicza tego, o jakim marzył i jakiego podziwiał. Zobaczyć zaś kamienną czy spiżową lalę, z niesmakiem odwróci oczy i powie:

---

<sup>75</sup> Faworyty – wymodelowany zarost na policzkach; baki, bokobrody.

– Na to żem się składał, aby mi w brutalny sposób zartato ten posąg poety, jaki on sam zbudował sobie w mojej wyobraźni?...

Oto skutki projektów rzuconych od ręki, w chwili dobrego humoru. Gdyby nawet między modelami znalazło się arcydzieło, o którym zresztą nie słyhać, to jeszcze i ono będzie tylko karykaturą naszych idei o Mickiewiczu. Bo jak tu w rzeźbie przedstawić już nie urok poezji, albo choćby tęczę, a nawet choćby światło elektryczne?...<sup>76</sup>

Posąg wielkiego męża ani na jotę nie potęguje jego wpływu na społeczeństwo, a co gorsza – nie przynosi pożytku sztuce. Zniszczmy wszystkie posągi Goethego<sup>77</sup>, Schillera<sup>78</sup>, Mozarta<sup>79</sup> i na włos nie obniżymy ani poezji, ani muzyki, a żaden rzeźbiarz po nich nie zapłacie. Ale zniszczmy grupę Laokoona<sup>80</sup>, a zaraz w dziejach rzeźby zrobi się puste miejsce.

Oddajcie rzeźbie, co jest rzeźbiarskiego, a poezji zostawcie to, co jest poetycznym – to dziś z pewnością myśli niejeden sędzia i niejeden recenzent.

Na nieszczęście jest już za późno.

---

<sup>76</sup> Zmuszeni jesteśmy ponowić zastrzeżenie, iż nie ze wszystkimi poglądami naszego kronikarza solidaryzować się możemy [przyp. redakcji „Kuriera Warszawskiego”].

<sup>77</sup> Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) – najslawniejszy poeta niemiecki przełomu oświecenia i romantyzmu.

<sup>78</sup> Friedrich Schiller (1749–1805) – sztandarowy poeta Sturm und Drang Periode.

<sup>79</sup> Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791) – austriacki kompozytor, wybitny przedstawiciel klasycyzmu.

<sup>80</sup> *Grupa Laokoona* – jedna z najslawniejszych starożytnych rzeźb, odnaleziona na rzymskim Eskwilinie w 1506 r. Przedstawia śmiertelną walkę z potwornymi węzami morskimi kapłana trojańskiego Laokoona i jego dwóch synów. Ze względu na siłę ekspresji sprzeczną z ideałem klasycznego umiaru stanowi przedmiot dyskusji estetycznych aż do dzisiaj.



Wiktor Gomulicki<sup>81</sup>

**Estetyka „zdrowego rozsądku”**

[cz. 1]

Źle się u nas dzieje...

Podczas gdy estetycy zajmują się humorystyką, humorysty wchodzi na opróżnioną przez nich katedrę i poczynają ogłaszać światu nowe estetyczne kodeksy.

Powstaje stąd szalony zamęt, który, dodany do panującego już chaosu w pojęciach o sztuce i humorze, obalamu do reszty pokutującą za cudze winy publiczność.

Nie chodzi mi zresztą o to, czy kto występujący ze świeżym na starą kwestię poglądem posiada urzędowy ku temu mandat<sup>82</sup> – niechże jednak samym sądem i popierającymi go motywami dowiedzie on, iż do zabierania głosu ma prawo i kwalifikację.

Otóż, niestety, tego prawa i tej kwalifikacji nie udowodnił dotąd bynajmniej w sprawach estetyki p. Bolesław Prus, który od pewnego czasu w felietonach swych tygodniowych wypisuje takie estetyczne... niespodzianki<sup>83</sup>,

---

<sup>81</sup> Wiktor Gomulicki (1848–1919) – poeta, prozaik, felietonista i krytyk literacki.

<sup>82</sup> Mandat (z łac.) – tu: pełnomocnictwo.

<sup>83</sup> Gomulicki miał na myśli nieprzywołane tu bezpośrednio kroniki, w których Prus formułował zasady estetyczne: „Kraj” 1884, nr 18 z 11 maja (utyskiwania kronikarza na współczesną krytykę

iż po odczytaniu ich człowiek myślący nie wie zaprawdę, czy ma śmiać się, czy płakać, gniewać czy litować?...

Krańcowość owych... niespodzianek czyni je nawet poniekąd nieszkodliwymi i gdyby nie to, że autorem ich jest p. Prus, którego talent i dobrą wolę uszanować należy, można by całą tę sprawę zbyć: konceptem, znakiem zapytania lub wykrzyknikiem...

P. Prus w przedostatnią niedzielę zapust<sup>84</sup> załatwił się z malarstwem, w pierwszą zaś niedzielę postu<sup>85</sup> zawyroko-  
wał w ostatniej instancji o rzeźbie...

---

literacką z tego powodu, że nie stosuje ona metody naukowej, nie bada uwarunkowania danego dzieła i nie wskazuje obiektywnie jego wad i zalet); „Kurier Warszawski” 1884, nr 346 z 14 grudnia (krytyczne uwagi o obrazie Jana Matejki *Zamoyski pod Byczyną*, podkreślanie konieczności realistycznego odtwarzania w sztuce momentu psychologicznego z zachowaniem życiowego prawdopodobieństwa prezentowanej sytuacji); „Kurier Warszawski” 1884, nr 353 z 21 grudnia (protest przeciw estetyce „wzruszenia” w sztuce, opowiedzenie się za realistycznym przedstawieniem szczegółów); „Kurier Warszawski” 1885, nr 18 z 18 stycznia (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–114 – definicja sztuki, kpiny z krytyki szukającej „ideału” w sztuce); „Kurier Warszawski” 1885, nr 33 z 2 lutego (podkreślanie dokumentacyjnych i poznawczych funkcji literatury); „Kurier Warszawski” 1885, nr 53, z 22 lutego (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115–117 – uwagi o rzeźbie z powodu krakowskiego konkursu na pomnik Adama Mickiewicza; według Prusa tematem rzeźby jest „ludzkie ciało i jego ruch”, posągi wielkich ludzi nie pełnią funkcji estetycznych i nic nie wniosły do sztuki).

<sup>84</sup> Zapusty (stpol.) – okres karnawału; ostatnia niedziela karnawału (tzw. zapustna) w 1885 r. przypadała na dzień 15 lutego, a przedostatnia (tzw. mięsopustna) na 8 lutego.

<sup>85</sup> Popielec, rozpoczynający Wielki Post w 1885 r., przypadał 18 lutego, a Wielkanoc 5 kwietnia; pierwsza niedziela postu miała miejsce 22 lutego.



Za punkt wyjścia swej felietonowej filozofii sztuk pięknych<sup>86</sup> wybrał on tak zwany „zdrowy rozsądek”<sup>87</sup>.

„Zdrowy rozsądek”, czyli francuski *bon sens*, zowie się u nas inaczej chłopskim rozumem; pomysł zaś używania takiej miary przy ocenianiu dzieł sztuki jest i pozostanie wyłączną własnością naszego utalentowanego humorysty.

A jednak humorysta ten, tak często stosujący prawa mechaniki do praw życia<sup>88</sup>, zapomniał, iż nie do wszystkich robót mechanicznych używa się jednej miary i tych samych narzędzi.

Przy robocie grubej, powszedniej, wystarcza metr<sup>89</sup> i zwykle przyrządy warsztatowe, ale przy pracach subtelnych uciekać się potrzeba do milimetra i do tych przyrządów delikatnych, które się zowią *instruments de précision*<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> Jakkolwiek termin „filozofia sztuk pięknych” był w użyciu przynajmniej od lat 40. XIX w., tu wyrażenie to stanowi ironiczną aluzję do wówczas powszechnie znanej pracy Hippolyte’a Taine’a *Philosophie de l’art* (Paris 1865–1866). Przekład polski Ludwika Sabowskiej ukazał się pod tytułem *Filozofia sztuk pięknych* w roku 1868 nakładem „Przeglądu Tygodniowego”. Tytuł polski został upowszechniony przez omówienia i recenzje w prasie.

<sup>87</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], „Kurier Warszawski” 1885, nr 18, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 96).

<sup>88</sup> Gomulicki prawdopodobnie ma na myśli traktat filozoficzno-politologiczny Prusa (podpisany pełnym nazwiskiem: Aleksander Głowacki) pt. *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społecznego* („Nowiny” 1883, nr 82–87; druk osobny: Warszawa 1883). Funkcjonowanie społeczeństwa Prus wyjaśniał tam przez analogię z organizmem biologicznym, w którym panuje prawo wymiany usług; rozwój opisywał poprzez kategorie siły i ruchu.

<sup>89</sup> Metr – tu: linia lub taśma miernicza równa jednemu metrowi, zwykle z podziałką centymetrową.

<sup>90</sup> *Instruments de précision* (fr.) – narzędzia precyzyjne. Rzecz ciekawa, że w tym samym 1885 r. z odniesienia do nich skorzystał

Takimi przyrządami względem dzieł sztuki są studia estetyczne, na filozoficznym zgłębieniu piękna i porównawczym ocenianiu jego objawów ugruntowane.

Estetyka zdrowego rozsądku wszystkie sądy swoje zamyka w dwóch określeniach: „podoba mi się” i „nie podoba mi się”, jest przeto jak termometr, który by pokazywał jedynie punkt wrzenia wody i punkt jej marznięcia, na wszystkie zaś inne stany temperatury był najzupełniej nieczułym.

Czy takim termometrem i taką estetyką można posługiwać się tam, gdzie wszystko niemal zasadza się na stopniach pośrednich i na nieskończonym ich kombinowaniu?

Poddamy ocenie owego zdrowego rozsądku wagę misternie rzeźbioną przez Benvenuto Celliniego<sup>91</sup> – oszacuje on ją niewątpliwie podług ilości kwart<sup>92</sup> wina, jaka się w niej pomieści!...

---

Charles Henry w niezwykle ważnej dla ówczesnej paryskiej awangardy artystycznej *Introduction à une esthétique scientifique* (Wprowadzenie do estetyki naukowej), twierdząc, że są wartości estetyczne, których nie da się zmierzyć nawet za pomocą takich narzędzi.

<sup>91</sup> Wazy, a właściwie wielkie ozdobne dzbany, stworzone przez Benvenuto Celliniego (1500–1571), florenckiego rzeźbiarza, medaliera, złotnika, teoretyka i pisarza. Pozostawił on po sobie *Traktat o sztuce złotniczej i rzeźbie* (*Trattati dell'oreficeria e dello scultura*, 1568) i słynną od wydania w 1728 r. autobiografię *Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo* (przekład polski Hieronima Feldmanowskiego pt. *Życie Benvenuto Cellini, złotnika i rzeźbiarza* wyszedł w Poznaniu w 1868 r.), w której wspomina o wazie jako dziele zapoczątkowującym jego karierę.

<sup>92</sup> Kwarta (z łac.) – miara ciał płynnych i sypkich równa 1/4 garnca, różnie w różnych okresach i krajach definiowanego. W wypadku obowiązującego w Królestwie Polskim wówczas garnca nowopolskiego kwarta równała się 1 litrowi.

Zdrowy rozsądek mierzy wszystko użytecznością<sup>93</sup>, a czyż wobec tej miary utrzyma się jakakolwiek sztuka, od Wenus z Milo<sup>94</sup> począwszy, a skończywszy na Rafaelowej *Madonnie*<sup>95</sup>?

Zdrowy rozsądek doradza we wszystkim ostrożność, a tymczasem rodzicem dzieł wielkich jest zapał, nie liczący się z następstwami.

Zdrowy rozsądek jest trzeźwy, a tymczasem geniusz upaja.

Zdrowy rozsądek chodzi ścieżką udeptaną, a tymczasem talent szuka dróg nowych.

Zdrowy rozsądek to spokój, a tymczasem twórczość artystyczna to gorączka.

Zdrowy rozsądek to rutyna, a tymczasem sztuka to postęp.

---

<sup>93</sup> W „Kurjerze Warszawskim” 1885, nr 18, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100) Prus wyznaczał sztuce zadania poznawcze i społeczne („musi nie tylko zadawać uczucie i wyobraźnię”, lecz również „rozwijać rozsądek, wskazywać nowe przedmioty, nowe własności, nowe zjawiska”, „budzić nowe pragnienia i łagodzić wstręty niesprawiedliwe”), ale nie używał przy tym pojęcia „użyteczność”. Gomulicki prawdopodobnie odnosi się do kategorii „użyteczność”, rozumianej w duchu *Szkicu programu w warunkach obecnego rozwoju społecznego*. Prus wskazał tam cele „pochodu ludzkości”: szczęście, użyteczność, doskonałość. „Naród jest tym użyteczniejszy – pisał – im bardziej pracami swymi przyczynia się do szczęścia i doskonałości jednostek, które go składają, tudzież do szczęścia i doskonałości innych narodów” (s. 16).

<sup>94</sup> Wenus z Milo – słynna rzeźba Afrodyty z II w. p.n.e., od 1821 r., w rok po jej odkryciu na wyspie Milos (Melos) w archipelagu Cyklad, wystawiana w paryskim Luwrze. Z obawy przed zniszczeniem w czasie Komuny Paryskiej przechowana w ukryciu.

<sup>95</sup> Gomulicki ma tu zapewne na myśli najbardziej znaną z *Madonn* Rafaela Santi (1483–1520, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli włoskiego renesansu) – *Madonnę Sykstyńską*.

Punkt wyjścia zatem felietonowej estetyki pana Prusa jest z gruntu fałszywy.

Potwierdza to pierwszy zaraz wniosek, jaki autor ze swych premis<sup>96</sup> wysnuwa.

Dążenie do ideału jest podług niego: „uganianiem się za rzeczami efektownymi, które bądź przyjemnie głaszczą wyobraźnię, bądź mocno ją poruszają”<sup>97</sup>.

A dalej znów pisze:

Można powiedzieć, że im dzieło sztuki więcej posiada efektów i ładnych szczegółów, a mniej zgadza się z rozsądkiem (wiecznie ten „rozsądek” jako łokieć wszystko mierzący!)<sup>98</sup>, tym jest idealniejsze<sup>99</sup>.

Są ludzie, dla których „ideał” jest tym, czym dla żarliwego katolika „szatan”. Ze wstrętem słowo to wymawiają i upatrują w nim kwintesencję wszystkiego złego.

Zdaje się, że i p. Prus do tych ludzi należy.

A jednak ani owym słowem, ani zamkniętym w nim pojęciem nie gardzi żadna rozumna szkoła filozoficzna. Każda co prawda inną treść weń wkłada, ale każda też rację bytu mu przyznaje.

Lekceważenie kierunku idealnego zdawałoby się wskazywać, że p. Prus do szkoły pozytywnej<sup>100</sup> należy; przy-

---

<sup>96</sup> *Premisa* (łac.) – w logice sylogizm: przesłanka, na której się opiera wnioskowanie.

<sup>97</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 98).

<sup>98</sup> Dopisek w nawiasie pochodzi od Gomułickiego.

<sup>99</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 98).

<sup>100</sup> Szkoła pozytywna – tu: ogół wyznawców, kontynuatorów i propagatorów myśli pozytywistycznej; według Franciszka Krupińskiego, autora opracowania *Szkoła pozytywna* z 1868 r., określenie to odnosi się do twórcy filozofii pozytywistycznej, Auguste’a Comte’a (1798–1857) oraz jego zwolenników i następców, poczynając od Emila Littré (1801–1881) i Johna Stuarta Milla (1806–1873); zob. F. Krupiński, *Szkoła pozytywna*.

puszczenie to wszakże usuwa okoliczność, iż prawdziwi estetycy pozytywiści zgoła inaczej na tę sprawę się zapatrują.

Oto co mówi największy z nich<sup>101</sup>:

Dzieło sztuki ma na celu przedstawienie jakiegoś charakteru ukrytego lub widomego w sposób dokładniejszy i wyrazistszy, niż to czynią przedmioty rzeczywiste.

Aby cel ten osiągnąć, artysta tworzy sobie w umyśle ideę tego charakteru i stosownie do niej przedmiot rzeczywisty przetwarza.

Przedmiot ów, poddany takiemu działaniu ludzkiego ducha, nazywa się zgodnym z ideą, czyli idealnym<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> H. Taine, *De l'idéal dans l'art* [przyp. – W.G.]. Hippolyte Taine (1828–1893) – francuski estetyk, historyk literatury i sztuki, psycholog; twórca teorii tzw. trzech determinant, tzn. zależności dzieła od rasy, środowiska i chwili dziejowej, autor wielu ważnych i niezwykle cenionych w owym czasie prac, a w szczególności *Histoire de la littérature anglaise* (1863; *Historia literatury angielskiej*, przekład Elizy Orzeszkowej, 1900) i *Philosophie de l'art* (1865; *Filozofia sztuki*, przekład anonimowy 1874–1875; przekład Antoniego Sygietyńskiego 1911).

<sup>102</sup> Zacytowany przez Gomulickiego we własnym przekładzie i z wprowadzoną przez siebie segmentacją fragment tekstu w oryginale ma następującą postać:

„l'oeuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels. Pour cela l'artiste se forme l'idée de ce caractère, et d'après son idée il transforme l'objet réel. Cet objet ainsi transformé se trouve conforme à l'idée, en d'autres termes idéal” (H. Taine, *De l'idéal dans l'art. Leçon professée à l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris 1867, s. 2).

Wykład, ogłoszony przez Taine'a osobno, należy do drugiej części kursu *Philosophie de l'art* (*Filozofii sztuki*). W przekładzie Franciszka Mierzejewskiego, opublikowanym nakładem „Przeglądu Tygodniowego”, fragment ten przedstawia się tak:

„dzieło sztuki ma za cel uwydatnić jaką cechę główną lub wybitną w sposób daleko pewniejszy i dokładniejszy niżeli przedmioty rzeczywiste. Dlatego to artysta wytwarza sobie ideę

Oto proste i rozsądne wyjaśnienie kwestyj, które każdy zrozumie i którym się nikt nie oburzy.

Ale „estetyka Maćka”<sup>103</sup> pomiata „teoriami autorów”<sup>104</sup> i pragnie wszystko wysnuwać sama z siebie.

Jest to rodzaj filozoficznej *generatio spontanea*<sup>105</sup>, która jednak posiada tę słabą stronę, iż pomiata nie tylko teoriami, ale i... faktami.

Pan Prus twierdzi z powagą:

Na szczęście dla ludzkości, a nieszczęście dla krytyki (dla czego?)<sup>106</sup>, obok kierunku „idealnego” pojawił się „realny”...<sup>107</sup>

---

i według tej idei przekształca przedmiot rzeczywisty. Przedmiot tak przekształcony znajduje się zgodnym z ideą, lub też innymi słowy idealnym” (H. Taine, *O ideale w sztuce. Odczyty publiczne w Szkole Sztuk Pięknych*, Warszawa 1873, s. 4).

<sup>103</sup> W *Kronice tygodniowej* [I] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–114) Prus oczywiście nie użył sformułowania „estetyka Maćka”, to Gomulicki w ten sposób przełożył określenie „estetyka zdrowego rozsądku”, a za pomocą cudzysłowu zwrócił uwagę na obcość wobec siebie obu zestawionych słów. Wyraz „Maciek” pojawia się tu nie jako imię własne, ale w znaczeniu potocznym jako „prostak, gbur, cham, głuptas, ordynus”; powinno być zapisane małą literą.

<sup>104</sup> U Prusa: „nie będę się opierał na powadze autorów” (zob. *Teksty źródłowe*, s. 96).

<sup>105</sup> *Generatio spontanea* (łac. powstawanie samorzutne) – samorództwo; pierwotnie teoria, wypowiedziana przez Arystotelesa, w myśl której pewne organizmy w sprzyjających warunkach powstają niejako same przez się (np. robactwo z brudu). W nowożytności, po obaleniu tego przekonania, nazwę stosuje się do teorii próbujących wytłumaczyć powstanie materii organicznej z nieorganicznej. Gomulicki mówiąc o „filozoficznej *generatio spontanea*”, przenosi pojęcie na grunt epistemologii, określając przez nie rozwijanie danej teorii tak, jakby była niezależna od wcześniejszych ujęć przedmiotu.

<sup>106</sup> Dopisek w nawiasie pochodzi od Gomulickiego.

<sup>107</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 98).

Otóż pod tym względem intuicja rozsądku nie dopisała szanownemu koledze.

Kierunek realny posiada tyle wieków istnienia, ile ich liczy – sztuka.

Tylko niechże p. Prus nie zalicza do tego kierunku obrazów Wiertza! Tego rodzaju eksperymentu zajmowały po wszystkie wieki miejsce oddzielne w tak zwanych „gabinetach osobliwości”<sup>108</sup> obok kamienia filozoficznego, cielenia o dwóch głowach i przyrządu do latania w powietrzu...

A teraz jeszcze jeden grot przeciw idealizmowi i przeciw... prawdzie.

Publiczność tak diabelnie znudziła się idealizmem, że, ku zdumieniu krytyki, całą bandą rzuciła się w objęcia realistów i eksperymentatorów...<sup>109</sup>

Gdzie dowody, kolego, gdzie dowody?

Publiczność, o ile mi wiadomo, po dawnemu zachwyca się rzeźbą grecką i Rafaelem, słucha z upodobaniem pięknych wierszy i pięknej muzyki (czyżby „zdrawy rozsądek” i tę ostatnią o realizm posądzał?), setkami tysięcy rozkupuje poezje Goethego, Schillera i Wiktora Hugo<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Gabinet osobliwości, inaczej panoptikum, kunstkamera – wystawa, na której eksponowano przedmioty niezwykle lub niepokojące: ekstrawaganckie dzieła artystyczne, trofea z egzotycznych wypraw, dziwy przyrody, monstra, preparaty patomorfologiczne itp. Wystawy te, urządzone przez władców, arystokratów, uczonych, szczególną popularnością cieszyły się w XVII i XVIII w. Panoptika, jakkolwiek były poprzednikami muzeów, w XIX w. uważano niekiedy za przeżytek o wątpliwej wartości estetycznej i intelektualnej.

<sup>109</sup> Por. B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 99). Cytat wiąże się z wcześniej użytą uwagą o „szkole eksperymentalnej” Émile’a Zoli.

<sup>110</sup> Wiktor Hugo (1802–1885) – najbardziej znany i wpływowy pisarz francuskiego romantyzmu.

i we wszelki możliwy sposób stara się oddawać hołd Mickiewiczowi<sup>111</sup> i Słowackiemu.

I nie dowodzi to bynajmniej, iżby brzydziła się ona „realistami” i „eksperymentatorami” – gdyż każdy geniusz i każdy większy talent posługują się, obok innych narzędzi, dwiema tymi metodami – ale pewien instynkt wewnętrzny ostrzega ją zawsze, gdzie leży granica pomiędzy pięknem a brzydotą i gdzie kończy się śmiałość poglądów, a zaczyna... majaczenie.

Przytoczy mi może pan Prus Zolę<sup>112</sup> i olbrzymi sukces jego *Nany*<sup>113</sup>... Ale na sukces ten składały się aż trzy odmiennej natury czynniki: najprzód<sup>114</sup> monstrualna reklama; po wtóre: drastyczny przedmiot powieści; a po trzecie: wielki talent autora, który w dziełach swych przeczy najzupełniej własnym teoriom, i wewnętrznym bodźcem pchany, wkracza niejednokrotnie w sferę prawdziwego piękna.

(d.c.n.)

---

<sup>111</sup> Ze względu na zakazy władz carskich cześć dla Adama Mickiewicza (1898–1855), a także Juliusza Słowackiego (1809–1849) – podziw dla tego poety narastał w drugiej połowie XIX w., by na przełomie stuleci osiągnąć rozmiary co najmniej dorównujące kultowi Mickiewicza – mogła być oddawana tylko w szczególnych okolicznościach, raczej poza wiedzą władz carskich. Notabene Słowacki należał do najulubieńszych autorów młodego Wiktora Gomulickiego, podczas gdy Bolesław Prus z uznaniem odnosił się do kunsztu pisarskiego Mickiewicza.

<sup>112</sup> Émile Zola (1840–1902) – francuski pisarz, eseista, krytyk sztuki, teoretyk naturalizmu.

<sup>113</sup> *Nana* – opublikowana w 1890 r. powieść Émile’a Zoli, należąca do cyklu *Rougon-Macquartów*, już w pierwszym miesiącu dystrybucji została sprzedana w ponad 50 tys. egzemplarzy.

<sup>114</sup> Najprzód – najpierw.



[cz. 2]

(Dokończenie)

Ciekawie wygląda w świetle „zdrowego rozsądku” sztuka dramatyczna.

Bajką jest, iż po aktorze nic nie zostaje – poucza pan Prus. – Zostają głębokie ślady jego akcji w ruchach mięśniów całych pokoleń. Kto obrachuje, ile cywilizacja zawdzięcza Talmom, Garrickom, Rachelom itd.? Gdybyśmy nie naśladowali w życiu ludzi o wyjątkowo szczęśliwych organizmach, w których każdy mięsień jest posłuszny ich nastrojowi duchowemu, poruszałibyśmy się jak niedźwiedzie, a oblicza nasze byłyby martwe jak u dzikich<sup>115</sup>.

Niech mi szanowny kolega wybaczy, ale zdaje mi się, iż w tym miejscu dał się porwać swej weni humorystycznej i że pomiędzy filozoficzne teorie rozmyślnie wtrącił kilka dowcipów gwoli rozweselenia czytelnika...

Teoria jego przypomniała mi pewnego sztywnego jak żerdź urzędnika, który, jak sam twierdził, chodzi do teatru „dla nabrania salonowych manier”...

A więc, podług pana Prusa, nie aktor ma naśladować człowieka rzeczywistego, tylko człowiek rzeczywisty aktora? Nie życie ma być mistrzem sceny, tylko scena mistrzynią życia?

Szczerze byłbym wdzięcznym szanownemu koledze, gdyby mi wskazał choć jeden „ruch mięśniów”, jakiego ludzkość nauczyła się np. od Racheli, a zarazem objaśnił mi, czy są doprawdy ludzie, którzy dowiedziawszy się, iż żona ich jest ladaczną, pamiętają o tym, aby t a k s a m o

---

<sup>115</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100–101).

przewracać oczy, wykrzywiać twarz i rozrywać chustkę na szyi, jak to czyni Królikowski<sup>116</sup> w roli Rislera<sup>117</sup>?

Znam, a nawet niewątpliwie znamy obydwu [!] literata, który chwali się tym, iż nigdy nie bywa w teatrze, i który na zapytanie: „w czym widział Bakałowiczową<sup>118</sup>?”, odpowiedział raz: „w trumnie”. Otóż, wedle estetyki zdrowego rozsądku, literat ów powinien poruszać się jak niedźwiedź i mieć twarz martwą jak u dzikiego – tymczasem jednak tak źle jeszcze z nim nie jest...

Teraz znów mała wątpliwość... logiczna.

P. Prus głosi w jednym miejscu:

Sztuka razem z nauką tworzy dwa skrzydła, za pomocą których ludzkość wznosi się coraz wyżej nad świat rzeczywisty...<sup>119</sup>

A o kilka wierszy dalej powiada:

Sztuka nie odrywa nas od rzeczywistego świata...<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Jan Walery Królikowski (1820–1886) – aktor dramatyczny i reżyser, wybitny artysta scen polskich, w szczególności – od 1846 r. – warszawskich.

<sup>117</sup> Mowa o jednej z tytułowych postaci w sztuce Alphonse’a Daudeta i Adolphe’a Belota *Fromont jeune i Risler aîné* z 1876 r., która stanowiła adaptację teatralną bardzo poczytnej powieści pierwszego z autorów z 1874 r. W Warszawie wystawiana była jako *Fromont junior i Risler senior* od 1 października 1883 r. w Teatrze Wielkim.

<sup>118</sup> Wiktoryna z Szymanowskich Bakałowiczowa (1835–1874) – aktorka i śpiewaczka, występująca na scenach warszawskich. Zmarła nagle 30 października 1874 r. Przed pogrzebem na Powązkach zwłoki artystki, osłonięte krepą, zostały wystawione w jednym z kościołów warszawskich, a ceremonia ich wyprowadzenia w dniu 1 listopada zgromadziła kilkunastotysięczny tłum (zob. „Gazeta Polska” 1874, nr 241 z 2 listopada).

<sup>119</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 101). U Prusa: „świat zwierzęcy”.

<sup>120</sup> *Ibidem*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 101).

W jaki sposób można unosić się nad jakimkolwiek przedmiotem, nie odrywając się jednocześnie od niego???

W dziełach sztuki odróżnialiśmy dotąd wszyscy: treść i formę, czyli inaczej: pomysł i wykonanie, zdrowy rozsądek jednak (który w tym razie, mnożąc niemiecką modą formułki podziałowe i zaciemniając tym sposobem kwestię, przestaje być najzupełniej... sobą) widzi w nich aż trzy elementy: „treść wziętą z życia, pomysł albo sposób, wedle którego autor pojmuje ową treść, i – wykonanie techniczne”<sup>121</sup>.

Wedle tego określenia wszyscy Apollinowie, Merkurowie, Laokoonowie oraz Minerwy i Wenery, wykute w marmurze przez greckich mistrzów dłuta, ponieważ nie są „wzięci z życia”, są dziełami bez treści...

Toż samo stosuje się do włoskiego religijnego malarstwa, do *Boskiej komedii*<sup>122</sup> itp., a wreszcie do całej architektury i do całej muzyki.

Zdrowy rozsądek, jak widzimy, wymiata arenę sztuk pięknych ognistą i wszechniszczącą miotłą!

Po tym kategorycznym i pouczającym wstępie idzie charakterystyka trzech naszych malarzów, którą przytaczam w całości – z komentarzami.

Matejko – mówi p. Prus – bierze wielką treść i obmyśla ją w sposób znakomity. Jest to genialny myśliciel, ale wykonanie jego jest pełne błędów<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> *Ibidem*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 105). Gomulicki zachował podkreślenia Prusa.

<sup>122</sup> *Boska komedia* – stworzony w języku narodowym w latach 1308–1321 poemat Dantego Alighieri (1265–1321), wielkiego poety i filozofa.

<sup>123</sup> *Kronika tygodniowa* [I], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 105–106).

(Przeciwnie. Wykonanie odpowiada u Matejki najzupełniej pomysłowi. Obmyślając romantyczną epopeję, artysta przedstawia ją w formach, jakich ona wymaga: potężnych, burzliwych, zwichrzonych, miejscami nawet nadludzkich. I czyni słusznie – gdyż przeszłość, zwłaszcza dla bezpośrednich jej spadkobierców, musi być zawsze do pewnego stopnia n a d l u d z k ą, i dopiero wówczas w tym eposowym wyolbrzymieniu staje się ona względnie<sup>124</sup> do ich pojęć: p r a w d z i w ą. Co najwyżej można by Matejce wytknąć usterki techniczne: kolorytowe i perspektywiczne, tych jednak w tym razie brać w rachubę nie można).

Gieryski ma przepyszną technikę, ale posługuje się nią do przedstawienia treści niezbyt ważnej<sup>125</sup>.

(Przeciwnie. Technika Gieryskiego wystarcza w sam raz do opracowywanej przez niego treści. Artysta ten jest przez to znakomitym, iż posiada samowiedzę swych sił i wskutek tego stwarza dzieła dojrzałe i we wszystkich częściach dokładnie zrównoważone).

Chelmoński miewa świetne pomysły, w oryginalny sposób pojmuje przedmioty i sytuacje, ale treść ich jest uboga, a wykonanie często niedbałe<sup>126</sup>.

(Przeciwnie. Pomysły Chelmońskiego są bardzo powszednie, bo cóż jest na przykład „świetnego” w widoku zabłoconej ulicy, w wizerunku chałaciara<sup>127</sup> na trzęsą-

<sup>124</sup> Względnie do – tu: odpowiednio.

<sup>125</sup> *Kronika tygodniowa* [I], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 106). W oryginale: „do przedstawiania treści”.

<sup>126</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 106).

<sup>127</sup> Chałaciara lub chałatowiec – ubogi Żyd; od: chałat – długie okrycie wierzchnie noszone przez gmin żydowski.

cej biedce<sup>128</sup> lub w podobiznie chłopaka, ciągnącego dwa charty na smyczy? Zaletą tego artysty jest to, iż odczuwa jak nikt inny klimatyczne i etnograficzne właściwości swego kraju, wadą zaś, iż odsunąwszy się od źródła<sup>129</sup>, małuje z pamięci i tworzy zamiast typów karykatury).

Wykład pana Prusa o malarstwie portretowym jest dobry i „zdrowy rozsądek” nie przeczy tu w niczym kardynalnym prawom, na których się sztuka opiera. Co jednak znaczy przyczepiony na samym końcu tego wykładu następujący wyskok – oryginalności:

Portrety Horowitza przekraczają miarę sztuki i należą do sfery badań naukowych; on przestał być portrecistą, a jest fizjonomistą?<sup>130</sup>

Jak to trzeba rozumieć? Jestże to powiedziane na pochwałę, czy też na naganę pana Horowitza?

Autor ma szczególny sposób rozumowania. Stawia najprzód teorię w ten sposób: „portret jest wówczas dobrym, gdy posiada takie a takie warunki”<sup>131</sup>; gdy zaś następnie objaśnia rzecz tę na przykładzie, mówi: „p o n i e w a ż portrety pana H. odpowiadają wskazanym przeze mnie warunkom, p r z e t o ... nie są portretami”, ale należą do sfery badań naukowych.

<sup>128</sup> Biedka, inaczej: bieda, bida, biga – wózek dwukołowy, tu: jednokonny (mógł być też ciągniony przez człowieka), służący do transportu niewielkich przedmiotów.

<sup>129</sup> Józef Chelmoński u progu 1876 r. wyjechał do Paryża, gdzie w latach 1884–1892 pracował m.in. dla słynnego „Le Monde Illustré”. Do Warszawy wrócił w 1887 r.

<sup>130</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 114). Podkreślenia Gomulickiego.

<sup>131</sup> Gomulicki nie przytacza wiernie fragmentów tekstu Prusa, lecz je preparuje na użytek własnej argumentacji.

Co u licha! Wszakże „zdrowy rozsądek” łatwiej jeszcze niż wysubtelniona wiedza powinien był zrozumieć, iż najpierwszym warunkiem dobrego dzieła sztuki jest: żeby było... dziełem sztuki!

Tyle jest słów pana Prusa o malarstwie.

W ostatnim swym felietonie<sup>132</sup> opracował utalentowany nasz humorysta – rzeźbę.

Na wstępie tego opracowania wystrzelił on zdaniem, iż projekt postawienia Mickiewiczowi pomnika jest niedorzecznością<sup>133</sup>.

Jak to w „porę” zostało powiedziane – nieprawda?!<sup>134</sup>

P. Prus do posiadania owej prawdy zdumiewającej przyszedł zapewne nie dziś ani wczoraj, trzymał ją jednak cierpliwie pod korcem, aby zabłysnąć nią w tym dniu dopiero, gdy kilkudziesięciu artystów ciężką pracę lat kilku ukończy i pod sąd odda, gdy kraj grosz dostarczy, na ofiarę go złoży, gdy niepokój powszechnego oczekiwania do najwyższego natężenia dojdzie i gdy naród z wewnętrznym zadowoleniem powie:

– Nareszcie możemy oddać hołd widomy i śpiewakowi naszemu.

P. Prus dlatego poczytuje posąg Mickiewicza za niedorzeczność, iż nie ma rzeźbiarza, który by „w marmurze lub

---

<sup>132</sup> Chodzi o Prusa *Kronikę tygodniową* [II], „Kurier Warszawski” 1885, nr 53, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115–117).

<sup>133</sup> Prus nie użył takiego sformułowania w *Kronice tygodniowej* [II].

<sup>134</sup> Drwina Gomulickiego wynika stąd, że niechętnie uwagi o pomniku Mickiewicza Prus sformułował dokładnie wtedy, gdy wszyscy fascynowali się konkursem krakowskim na model pomnika autora *Dziadów*, którego koszty pokryły dobrowolne składki Polaków z całego kraju. Krytyczne stanowisko wobec uwag Prusa zajął też Aleksander Świętochowski. W *Liberum veto* („Prawda” 1885, nr 9, s. 106) zacytował obszerny fragment argumentacji kronikarza, którą podsumował ironiczną propozycją, aby komitet zwrócił narodowi nadesłane 100 tys. zł reńskich składek.

w brązie potrafił odtworzyć wszystkie postacie, barwy, głosy, myśli i uczucia, oznaczone wyrazem: Mickiewicz”<sup>135</sup>.

Może by zresztą rzeźba utargowała coś z tych nieco wygórowanych wymagań naszego humorysty, ale na nie-szczęście przychodzi on zaraz potem do przekonania, iż „rzeźba, a nawet malarstwo, nie posiadają ani odro-biny środków niezbędnych do wykonania tego”<sup>136</sup>.

Po takim kategorycznym oświadczeniu rzeźba musi już koniecznie kapitulować i wziąć się [!], wedle recepty pana Prusa, do odtwarzania „chłopaków na rozbrykanych koniach”, „pijaków ciągnących się za bary” i „rzeźników pasujących się z wołami”<sup>137</sup>.

P. Prus przypuszcza nawet (jaki grzeczny!), iż pomiędzy modelami znajdzie się arcydzieło – ale... ale... ale wkłada ręce do kieszeni i zamyka dyskusję pytaniem:

– Dobrze, ale co dalej?...

Nie wiem, czy utalentowany humorysta zrobił to roz-myślnie, ale słowa jego są dosłownym tłumaczeniem fra-zesu<sup>138</sup>, jakim gadatliwi a uparci Francuzi posługują się zawsze w braku argumentu:

– *Bien – et puis après?*<sup>139</sup>

Co na taki frazes odpowiedzieć?

Posąg wielkiego męża – twierdzi wreszcie pan Prus – ani na jotę nie potęguje jego wpływu na społeczeństwo, a co gorsza, nie przynosi pożytku sztuce<sup>140</sup>.

<sup>135</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [II], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116). Podkreślenia Gomulickiego.

<sup>136</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116). Podkreślenia Gomulickiego.

<sup>137</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116).

<sup>138</sup> Frazes – tu: wyrażenie, zwrot, związek frazeologiczny.

<sup>139</sup> *Bien, et puis après?* (fr.) – Dobrze, ale co potem?

<sup>140</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [II], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 117).

Przed wszystkim muszę zauważyć, iż łaskawszą od pana Prusa była dla rzeźby... Komuna Paryska<sup>141</sup>.

Wszechniszcząca ta partia<sup>142</sup>, pragnąc cofnąć hołd oddany przez Francję Napoleonowi Pierwszemu<sup>143</sup> i osłabić jego „wpływ na społeczeństwo”, zburzyła w roku 1871 kolumnę Vendôme<sup>144</sup> i strąciła z jej szczytu spiżowy posąg zwycięzcy spod Austerlitz<sup>145</sup>, składając tym widoczny dowód, iż znaczenia sztuki nie lekceważy.

A nie lekceważył go tym bardziej płochy i filozofujący naród francuski, kiedy następnie z wielkimi trudami i olbrzymim nakładem ostatni niemal grosz na ten cel oddając – kolumnę ową dźwignął i na dawnym ustawił miejscu.

---

<sup>141</sup> Komuna Paryska (właśc. Komuna Paryska 1871 r.) – w szerokim znaczeniu ogół wydarzeń rewolucyjnych w wyniszczonym wojną Paryżu, które trwały od buntu żołnierzy Gwardii Narodowej w nocy z 17 na 18 marca i wybuchu rewolucji do jej całkowitego stłumienia 28 maja 1871 r.; w ścisłym znaczeniu był polityczny, powołany wówczas do istnienia. Gomulicki określa Komunę jako „partię” (zob. przypis poniżej), akcentując rolę sprawczą jednej z ówczesnych sił ideowych i społecznych. W rzeczywistości podmiotem wydarzeń był obóz radykalny, w którego skład wchodził przedstawiciele różnych ugrupowań, w większości należących do I Międzynarodówki: blankistów, bakuninistów, marksistów, a także związków zawodowych i cechów. Obóz ten zdominował też organ zarządzający Komuną, tj. wybraną 26 marca Radę Komuny.

<sup>142</sup> Partia – tu: obóz, stronnictwo.

<sup>143</sup> Napoleon Pierwszy – Napoleon Bonaparte (1769–1814).

<sup>144</sup> Kolumna Vendôme – kolumna z brązu usytuowana na palcu Vendôme w Paryżu, wzniesiona w latach 1805–1810 ku chwale wojsk napoleońskich, zwieńczona figurą przedstawiającą ich dowódcę. Zniszczona została 16 maja 1871 r. na podstawie decyzji Rady Komuny; ponownie ustawiono ją dwa lata później. Ponieważ do jej odlania użyto materiału z armat zdobytych pod Austerlitz, przyjęło się uważać, że pomnik upamiętnia tamto zwycięstwo.

<sup>145</sup> Austerlitz (cz. Slavkov u Brna) – miejsce bitwy armii francuskiej z połączonymi siłami austriackimi i rosyjskimi, która odbyła się 2 grudnia 1805 r.



W doktrynerskim patosie woła nasz estetyk zdrowego rozsądku:

Zniszczmy (na Boga, kolego, nic nie niszczy!, choćby dlatego, iż sami tak mało budować możemy!), zniszczmy wszystkie posągi wielkich ludzi, a nie obniżymy na włos ani poezji, ani muzyki, a żaden rzeźbiarz po nich nie zapłacze<sup>146</sup>.

W pierwszej części tego wykrzykniku odkrywam błąd logiczny (drugi już z kolei. Autor bierze skutek za przyczynę i cieszy się, że *przenicowawszy*<sup>147</sup> w ten sposób kwestię, może postawić na swoim. A jednak zgodzi się chyba na to, iż nie dlatego pewni poeci i muzycy są wielkimi, że wystawiono im posągi, ale dlatego właśnie wystawiono im posągi, iż są oni wielkimi. Zniszczenie zatem skutku, czyli posągów, nie mogłoby w żadnym razie zniszczyć przyczyny, czyli wielkości owych ludzi – co jest zupełnie prostym i co autorowi za żaden argument służyć nie może).

A teraz, co do drugiego.

Być może, iż p. Prus zna rzeźbiarzy tak samolubnych, że w sercach ich jedynie zagłada własnych dzieł mogłaby żal obudzić – ja jednak znam innych. Moi znajomi poczytywaliby za wielką stratę dla sztuki, gdyby czyjaś świętokradzka ręka skruszyła którykolwiek z tak licznych posągów i medalionów Dawida z Angers<sup>148</sup> albo

<sup>146</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [II], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 117); cytat niedokładny. Dopisek w nawiasie pochodzi od Gomułickiego.

<sup>147</sup> Przenicować (termin krawiecki) – dosłownie: odwrócić na drugą stronę, uszyć po odwróceniu na nią, przerobić w ten sposób na nowe; tu w znaczeniu dalszym: przekreślić i skrytykować.

<sup>148</sup> David d'Angers, właśc. Pierre-Jean David d'Angers (1788–1856) – znany rzeźbiarz francuski, znakomity medalier. Kształcił się w Angers, Paryżu, m.in. w pracowni Jacques'a-Louisa Davida, a następnie we Włoszech, gdzie studiował rzeźbę renesansową i dzieło Canovy. Wskrzesał technikę odlewu i w metalu

Houdona<sup>149</sup> – statuę Woltera<sup>150</sup> (w przedsionku Théâtre-Français), albo tegoż – statuę Waszyngtona (w Filadelfii)<sup>151</sup>, albo Rietschla<sup>152</sup> – grupę<sup>153</sup> Goethego i Schillera<sup>154</sup>

wykonał większość swoich prac. Autor kilkuset pomników, nagrobków, popiersi i medali.

<sup>149</sup> Jean-Antoine Houdon (1741–1828) – jeden z najważniejszych rzeźbiarzy XVIII w., zwany „rzeźbiarzem Oświecenia” (*le sculpteur des Lumières*).

<sup>150</sup> Statua Woltera – rzeźba Houdona przedstawiająca Voltaire’a w pozycji siedzącej. Wykonana w latach 80., czyli już po śmierci pisarza, zmarłego w 1778 r., znalazła swoje miejsce w Théâtre-Français, znanym przede wszystkim pod nazwą Comédie-Française, po jego przeniesieniu w 1799 r. do budynku Palais-Royal; w foyer teatru eksponowana jest do dzisiaj. Houdon stworzył wiele podobizn Voltaire’a, w tym parę siedzących. Wolter, franc. Voltaire, właśc. François-Marie Arouet (1694–1778) – francuski pisarz, filozof i publicysta epoki oświecenia.

<sup>151</sup> Pomyłka Gomulickiego. Houdonowi wprawdzie proponowano wykonanie serii rzeźb Georga Washingtona, ale odmówił wyjazdu do Ameryki. W 1779 r. wykonał natomiast marmurowe popiersie Benjamina Franklina podczas jego misji dyplomatycznej w Paryżu i ono właśnie znajduje się Filadelfii.

<sup>152</sup> Ernst Friedrich August Rietschel (1804–1861) – rzeźbiarz niemiecki, wykształcony w Berlinie, Rzymie i Dreźnie, z którym był związany przez większość życia; od 1832 r. wykładał rzeźbę na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Jego rzeźby religijne i pomniki, m.in. Carla Marii von Webera w Dreźnie, Gottholda Ephraima Lessinga w Brunszwiku, były – pomimo swojej niejednorodności stylistycznej – cenione za nowoczesność ujęcia, dążenie do oddawania prawdy o postaci.

<sup>153</sup> Grupa – tu: „malownicza całość złożona z figur rzeźbionych, malowanych itd.” (J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1900, s. 923).

<sup>154</sup> Pomnik Goethego i Schillera (niem. Goethe-Schiller Denkmal) – erygowany w 1857 r. naprzeciwko weimarskiego teatru. Dzieło Rietschela zdobyło ogromne uznanie i rozgłos – nie tylko wyobrażeni na nim poeci, ale ono samo zostało otoczone podziwem w Niemczech i poza Niemcami, wskutek czego w różnych miejscach globu, np. w San Francisco, spotkać można kopie pomnika.

(w Weimarze<sup>155</sup>), albo choćby Raucha<sup>156</sup> – brązowy pomnik, poświęcony pamięci Fryderyka Wielkiego<sup>157</sup> (w berlińskim Tiergartenie<sup>158</sup>).

Moi znajomi odrzuciliby też od siebie z pewnością dużo rzeźbiarskie, gdyby dozwolono im – jak chce p. Prus – wykuwać z marmuru lub odlewać z brązu jedynie: pijanych chłopów i rzeźników, mocujących się z wołami...

Humorysta nasz w poglądach swych na rzeźbiarstwo jest zarazem: i zanadto greckim, i nie dość greckim.

---

<sup>155</sup> Weimar – stosunkowo małe miasto w Turynгии, znane jednak szeroko w świecie dzięki rozkwitowi kultury, który nastąpił tam pod rządami księcia Karola Augusta na przełomie XIX i XX w. i zaowocował tzw. klasycyzmem weimarskim, reprezentowanym głównie przez Goethego i Schillera.

<sup>156</sup> Christian Daniel Rauch (1777–1857) – rzeźbiarz niemiecki wykształcony w Berlinie i Rzymie, uczeń Johanna Gotfrieda Schadowa, zaszczycony przyjaźnią Antonia Canovy i Bertela Thorwaldsena. Wykonywał pomniki i popiersia władców pruskich oraz innych eminentnych Niemców, ale nie bez wyjątku. W 1841 r. wyrzeźbił postaci Mieszka I i Bolesława Chrobrego dla Złotej Kaplicy w katedrze poznańskiej. Za największe dokonanie Raucha uchodzi pomnik Fryderyka Wielkiego.

<sup>157</sup> Pomnik konny Fryderyka Wielkiego (niem. Reiterstandbild Friedrichs des Großen) – odsłonięty w 1851 r. monument, zaprojektowany przez Raucha na początku lat 40. Na cokole wyobrażone zostały ważne dla Prus postaci żyjące w XVIII w. za panowania króla Prus, m.in. Johann Joachim Winckelmann, Ewald Christian von Kleist, Gotthold Ephraim Lessing, Immanuel Kant.

<sup>158</sup> Berlin-Tiergarten – dzielnica Berlina, włączona w obręb miasta w 1861 r. Swą nazwę zawdzięcza rozległemu parkowi Grösser Tiergarten (niem. większy zwierzyńiec), który został zaprojektowany w latach 30. XIX w. na byłych terenach łowieckich elektorów brandenburskich. W miarę rozbudowy miasta w pobliżu umieszczano siedziby instytucji państwowych i reprezentacyjne budynki, przeprowadzając też ważne arterie komunikacyjne, w tym aleję Unter den Linden. Pomnik Fryderyka Wielkiego ułożono w jej wschodniej części.

Wierzy on w to, iż tematem dla rzeźbiarza może być tylko ludzkie ciało i jego ruchy, czyli, jak się dosadnie estetyk francuski wyraża: *l'animal humain*<sup>159</sup> – nie chce jednak wiedzieć o tym, iż w Grecji, która zasadzie tej hołdowała, owo rzeźbienie nagich ciał z głębszych i czysto duchowych płynęło źródeł, było bowiem wcieleniem i *dei*, jaką Grecy posiadali o bóstwie, nieśmiertelnie pięknym i zagrożonym w nieśmiertelnym spokoju (*apatia v. ataraksja*<sup>160</sup>).

Grecja też oprócz rzeźby realistycznej uprawiała: religijną i bohaterską.

W końcu, ponieważ p. Prus zaprzecza rzeźbie zdolności wyrażania wszelkich uczuć i myśli, cytuję mu z najnowszej estetyki pozytywnej (*l'Esthétique* p. E. Véron<sup>161</sup>, Paris 1884) ustęp następujący:

---

<sup>159</sup> *L'animal humain* (fr.) – zwierzę ludzkie. Wspomniany estetyk francuski to Hippolyte Taine, który pod wpływem teorii Darwina napisał, że „zwierzę ludzkie stanowi kontynuację zwierzęcia pierwotnego” – „*l'animal humain continue l'animal brut*” (*Essais de critique et d'histoire*, Paris 1866, s. XXVI).

<sup>160</sup> *Apatia* v.[el] *ataraksja* (*apatheia vel ataraxia*; gr. z łac. spółniem) – beznamiętność albo też spokój ducha. Oba greckie pojęcia mają długą tradycję w filozofii, dopełniając się np. w myśli stoickiej albo stając wobec siebie w opozycji, jak np. później u św. Augustyna. W sztuce klasycznej i neoklasycznej wyobrażenia bogów oddają obie idee niewzruszoności zmysłowej i duchowej, stąd też nagość – jak ją interpretowali myśliciele oświeceniowi – stanowiła wyraz wolności od uwarunkowań zewnętrznych, „wszystkich kłamliwych pozorów”, w tym także od odzienia, które jest wytworem potrzeby.

<sup>161</sup> Eugène Véron (1825–1889) – nauczyciel, niezależny badacz, filozof, a zwłaszcza estetyk i teoretyk sztuki, publicysta. Na przełomie lat 1872–1873 wydawał radykalny dziennik „*La France républicaine*”, zamknięty na polecenie rządu, a od 1875 r. tygodnik „*L'Art*”, skupiający czołówkę francuskich krytyków i grono znakomitych ilustratorów (czasopismo istniało jeszcze prawie 20 lat po śmierci Vérona). Opublikował m.in. *Du progrès intel-*

Jeden z rzeźbiarzy francuskich odważył się nadać posągowi „Wiary” ruch niezwykle i do dłuższego wytrzymania niemożliwy. Przedstawił on wiarę pod postacią młodej kobiety, która rzuca się naprzód z rękami złożonymi i naginając do połowy kolana, jakby porwana nagłym wybuchem miłości. Ruch ten, pełen zniewalającej siły i życia, pochwycony, rzecz można, „w locie”, nie mógł być wykonany ani podług modeli, ani nawet na podstawie osobistych przypomnień. Ale cokolwiek bądź, maluje on z cudowną potęgą, zapał religijny i bezgraniczną ufność duszy, skłonnej do mistycyzmu, którą wyrывa ze zwykłych praw życia fizycznego pewien rodzaj nadprzyrodzonej atrakcji<sup>162</sup> ku bóstwu.

... I cóż na to powie estetyka zdrowego rozsądku?

---

*lectuel dans l'humanité, L'esthétique* (1878), *La mythologie dans l'art ancien et moderne*, *Histoire naturelle des religions*, *La morale*.

<sup>162</sup> Atrakcja – tu: przyciąganie, sympatia.



Bolesław Prus<sup>163</sup>  
**Zamiast kroniki,  
rzecz o estetyce „nierozsądku”**

Śmiałe pisanie o rzeczach, których się nie jest pewnym, przekręcanie sądów kolegi, którego się atakuje, uroczyste wypowiadanie zdań, które niczego nie uczą i są ciemne, cytowanie autorów, których albo się źle czytało, albo się ich nie rozumie – jest to w rozprawach dziennikarskich chleb powszedni.

I pod tym względem kolega mój, p. Wiktor Gomulicki, surowo karcący mnie w nrach 55 i 56 „Kuriera Codziennego”<sup>164</sup>, nie zrobił dla Europy nic oryginalnego ani nowego.

Nowym i oryginalnym w jego pracy jest chyba to, że p. G. nie tylko wyparł się „zdrowego rozsądku”, nie tylko uznał „zdrowy rozsądek” jako pewien rodzaj kalectwa w krytyce dzieł sztuki, ale – że taką dziwną zasadę konsekwentnie przeprowadził w swoim artykule polemicznym.

Oto prawdziwy artysta!

Inni „krytycy” z tej samej szkółki nieustannie mięszają<sup>165</sup> swoje „upojenia geniuszu” i „gorączkę twórczości” ze zdaniami rozsądnymi. Ale p. G., wzięwszy za temat

---

<sup>163</sup> Biogram autora – zob. przyp. 1, s. 91.

<sup>164</sup> W. Gomulicki, *Estetyka „zdrowego rozsądku”* [cz. 1], „Kurier Codzienny” 1885, nr 55; [cz. 2], nr 56 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119–141).

<sup>165</sup> Mięsząć – pospolita wówczas postać czasownika „mieszać”.

utworu „nierozsądek”, bez śladu wahania się uwzględnił go równie szczęśliwie w cytatach z moich kronik, jak i w swoich estetycznych aforyzmach, równie dobrze w stawianych mi zarzutach, jak i w wyjątkach z Taine’a i Vérona.

Ale zobaczmy, o co chodzi.

W kronikach moich, potrącając o różne kwestie bieżące, potrącam także o sztukę, a czasem i estetykę, Otóż p. G. dostrzegł, że

p. Prus w felietonach swoich wypisuje takie estetyczne niespodzianki, że po odczytaniu ich „człowiek myślący” nie wie, zaprawdę, czy ma się śmiać, czy płakać, gniewać czy litować?...<sup>166</sup>

Ostatecznie p. G. – rozgniewał się i mocno mnie zwymyślał w artykule zatytułowanym ironicznie: *Estetyka „zdrowego rozsądku”*. Nawymyślał mi nie dlatego zaiste, że jego sercu obcą jest litość i przebaczenie, ale że – „źle się u nas dzieje!”...

„Humoryści poczynają ogłaszać światu nowe estetyczne kodeksy”, humoryści, których p. G. tylko przez grzeczność nie zapytuje: „czy posiadają ku temu urzędowy mandat?”<sup>167</sup>.

A ponieważ „humoryści” nie posiadają do rozprawiania o estetyce ani „mandatu” od narodu, ani poświadczonego przez policję „prawa zabierania głosu”, ani „kwalifikacji” wydanej przez urząd lekarski, więc w pojęciach ogółu powstaje „szalony zamęt, który do reszty obalamuca publiczność pokutującą za cudze winy”, tj. za winy owych „humorystów”.

Tym sposobem awansowawszy mnie na dziennikarskiego bałamuta, p. G. robi mi zarzut z tego, że mówiąc

---

<sup>166</sup> W. Gomulicki, *Estetyka...* [cz. 1], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119–120); cytat nieco przeredagowany.

<sup>167</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119); cytat przeredagowany.



o estetyce, powołuję się na „zdrowy rozsądek” czytelników.

I dodaje:

Pomysł używania takiej miary (tj. rozsądku) przy ocenianiu dzieł sztuki jest i pozostanie wyłączną własnością naszego humorysty<sup>168</sup>.

Cóż to znowu?... Jeżeli przy ocenianiu dzieł sztuki rozsądek jest zakazany, jeżeli „jest on i pozostanie wyłączną własnością moją”, cóż więc będzie najpierwszym „mandatem” i „kwalifikacją” na „krytyka” ze szkoły pana G.? Nie przypuszczam, ażeby naiwność...

Wprawdzie M. Wiszniewski<sup>169</sup> odłącza rozsądek od rozumu, dzieli rozsądek i rozum na rozmaite gatunki, wynajduje rozумы: murzyńskie, hotentockie<sup>170</sup>, francuskie, angielskie, a nawet... lwowskie, samborskie<sup>171</sup>, wo-

---

<sup>168</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 121); cytat przeredagowany.

<sup>169</sup> Michał Wiszniewski (1794–1865) – polski filozof, psycholog, dziejopis kultury polskiej, krytyk literacki, finansista, absolwent Liceum Krzemienieckiego, w którym później też uczył, i uniwersytetu w Edynburgu, współpracownik księcia Konstantego Czartoryskiego, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor m.in. wielotomowej *Historii literatury polskiej* (1840–1845) oraz *Charakterów rozumów ludzkich* (Kraków 1837, 1842). Na tę ostatnią pracę powołuje się tutaj Prus, sięgając najpewniej do jej wznowienia z 1876 r.

<sup>170</sup> We wstępie do *Charakterów rozumów ludzkich* Wiszniewski rzeczywiście wspomina o Hotentotach, cytując Johna Barrowa: „Hotentoci mają nazwisko słońca, księżycy i gwiazd, lecz na tym kończy się ich astronomia” (*Charaktery rozumów ludzkich*, Warszawa 1876, s. 13).

<sup>171</sup> Tu już Prus ewidentnie podrzuca sobie z klasyfikacji filozofa, który roztrząsa różnice w usposobieniu umysłowym mieszkańców Wołynia, Polesia, Podhala itd., ale o mentalności mieszkańców Lwowa, w którym zresztą Wiszniewski rozpoczął naukę, czy Sambora, leżącego w odległości kilkudziesięciu kilometrów od Lwowa – nie wypowiada się.

łyńskie itd., niemniej przecież, w sensie powszechnym<sup>172</sup>, rozsądek jest jeden i jest – tym samym co rozum. Wyraz „rozsądek” w języku codziennym oznacza tę najmniejszą ilość pracy umysłowej, jaką zużywamy na odróżnienie prawdy od fałszu, prostoty od komplikacji, użyteczności od szkodliwości, cnoty od występku, jedności od chaosu itd. Rozsądek jest to zdolność wydawania sądów o rzeczach, zdolność, bez której nie może obejść się nie tylko uczony i artysta, nie tylko najzwyczajniejszy śmiertelnik w życiu powszednim, ale nawet wyższego gatunku zwierzę. Największe zaś dzieło geniuszu tym różni się od zwykłych zdań i czynów rozsądnych, że zwykle zdanie albo czyn rozsądny jest jakby cegielką, a dzieło geniuszu całym gmachem wzniesionym z podobnych cegiełek.

Rozsądek zatem i jest, i musi być nie „wyłączną własnością humorystów”, ale – jedną z zasadniczych miar wszystkich dzieł ludzkich. Jest on zarazem najpierwszym narzędziem, za pomocą którego człowiek zdobywa wiedzę, i jest także okienkiem, przez które dostają się do ogółu rezultaty skomplikowanych badań. Począwszy od Sokratesa, skończywszy na Tyndallu<sup>173</sup> i Spencerze<sup>174</sup> każdy, kto chciał popularyzować wyższą wiedzę, polegał na „rozsądku” swoich słuchaczy i czytelników i zawsze

<sup>172</sup> Sens powszechny – Prus, inaczej niż można byłoby tu się spodziewać, nie używa tego zwrotu jako ekwiwalentu *sensus communis*, czyli łacińskiej nazwy zdrowego rozsądku, ale jako odpowiednika znaczenia potocznego, dostępnego całemu ogółowi użytkowników języka.

<sup>173</sup> John Tyndall (1820–1893) – brytyjski fizyk i filozof przyrody, w Polsce znany głównie z prac *Ciepło jako rodzaj ruchu* (1872) oraz *Woda, jej kształty i przeobrażenia jako obłoki i rzeki, lód i lodniki* (1874).

<sup>174</sup> Herbert Spencer (1820–1903) – niezwykle ceniony przez Prusa myśliciel, jeden z koryfeuszy myśli pozytywistycznej, filozof i socjolog, organicysta i ewolucjonista.

w taki sposób grupował fakta, ażeby „zdrowy rozsądek” najłatwiej mógł ocenić ich wartość i związki między nimi.

Za to więc, że ja kwestii estetycznych nie opieram na jałowych cytatach i ciemnych ogólnikach, ale na zdrowym rozsądku czytelników, za to ganić mnie mogą tylko ci, którzy z wyparcia się rozsądku zrobili program. „Metr”, „milimetr”, nawet „termometr”, do którego w swoich porównaniach odwołuje się p. G., nic mu tu nie pomogą.

Cudowne są aforyzmy p. G. czerpane z tej właśnie koneweczki:

Czy wobec tej miary (tj. zdrowego rozsądku) utrzyma się jakakolwiek sztuka od *Wenus z Milo* począwszy, a skończywszy na Rafaelowej *Madonnie*?<sup>175</sup> – woła p. G.

W tej chwili dzwonią do pokoju i posłaniec oddaje mi *Psychologię wychowawczą* Adolfa Dygasińskiego<sup>176</sup>. Machinalnie otwieram książkę i czytam:

Słusznie zauważył Wieland<sup>177</sup> (jedna z powag estetyki)<sup>178</sup>, że oczy Junony w połączeniu z nosem Apollina, brwiami

---

<sup>175</sup> W. Gomulicki, *Estetyka...* [cz. 1], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 123); cytat z nieznacznymi zmianami w interpunkcji.

<sup>176</sup> *Psychologia wychowawcza* pisarza i pedagoga Adolfa Dygasińskiego (1839–1902) to tzw. tytuł okładowy pracy *Obraz psychicznych zjawisk w organizmie ludzkim: wykłady przeznaczone dla informacji wychowawców* (Warszawa 1885).

<sup>177</sup> Christoph Martin Wieland (1733–1813) – niemiecki poeta, tłumacz Szekspira, filozof, przedstawiciel klasycyzmu weimarskiego, nauczyciel książąt saksońskich, przez kilka lat profesor filozofii w Erfurcie. Oprócz swojego najbardziej znanego dzieła zatytułowanego *Oberon: Poemat romantyczny w dwunastu pieśniach* (przekład polski 1853) Wieland zostawił po sobie 35 tomów pism. Nie udało się ustalić, w którym z nich znajduje się opinia przytoczona przez Dygasińskiego.

<sup>178</sup> Informacja w nawiasie pochodzi od Prusa.

Minerwy i uśmiechem Afrodyty stanowiłyby wielką niedorzeczność, nie zaś arcydzieło wyobraźni (s. 202).

Oto ma p. G. dowód, jakby znaleziony na ulicy, co wartą jest jego teoria o niemożności stosowania „tej miary” do dzieł sztuki.

Zdrowy rozsądek – prawi pan G. – jest trzeźwy, a tymczasem geniusz upaja<sup>179</sup>.

Zdrowy rozsądek to spokój, a tymczasem twórczość artystyczna to gorączka<sup>180</sup>.

Z czego jako wniosek wypływają chyba pytania: o ile trzeba się upić, ażeby mieć prawo do tytułu geniusza? I przy ilu stopniach gorączki zaczyna się twórczość artystyczna?

Tymczasem Libelt<sup>181</sup> mówi:

Artysta nie przestaje być myślicielem, a dzieła sztuki są oraz<sup>182</sup> dziełami głębokiego pojęcia i rozległej myśli (*Umniectwo*, t. I, str. 193)<sup>183</sup>.

A o geniuszu cytując z Wiszniewskiego:

---

<sup>179</sup> W. Gomułicki, *Estetyka...* [cz. 1], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 123).

<sup>180</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 123).

<sup>181</sup> Karol Libelt (1807–1875) – filozof polski, heglista, przedstawiciel tzw. filozofii narodowej.

<sup>182</sup> Oraz – tu: zarazem.

<sup>183</sup> Niedokładny cytat z pracy Karola Libelta *Filozofia i krytyka*, t. IV: *Estetyka czyli umniectwo piękne. Część ogólna* (Poznań 1875, s. 240; rozdział *Umysł estetyczny*); powinno być: „Dlatego artysta nie przestaje być myślicielem, a dzieła sztuki są oraz dziełmi [!] głębokiego pojęcia i rozległej myśli, chociaż sama tylko fantazja była twórczą”.

Wielka rozłożystość, moc i dzielność wszystkich władz umysłu, głęboki i silny rozum lubiący nowe torować drogi i tworzyć nowe pomysły, dusza ognista, bujna i rozłożysta imaginacja i nieunoszona<sup>184</sup> czułość serca jest cechą geniuszu<sup>185</sup>.

Czyli: geniusz polega na pełności i zdrowiu ducha.

To zaś, co autor uważa za „gorączkę” i „upojenie”, wygląda tak:

Geniusz nie ulega wpływowi panujących uprzedzeń, po cudzych śladach chodzić nie lubi, woli przepaść niż koleję, w łamaniu trudności wielkie ma upodobanie; pomysły jego przechodząc za granicę rozsądku rażą i zawsze mają w sobie coś zuchwałego (tamże, str. 300)<sup>186</sup>.

No, ale te porywy nie są objawem „upojenia” ani „gorączki”, lecz raczej wielkiego zasobu siły, która wcale nie odrzuca rozsądku, tylko go rozszerza.

Z dotychczasowych uwag i cytat<sup>187</sup> przekonywamy się, że 1) p. G., snadź<sup>188</sup> uważając siebie za urzędnika od krytyki,

---

<sup>184</sup> Nieunoszona – nieposkromiona, gwałtowna.

<sup>185</sup> Prus poddał ten cytat z Wiszniewskiego znacznej obróbce, jako że w postaci oryginalnej wygląda on tak: „Wielka rozłożystość, moc i dzielność wszystkich władz umysłu, głęboki silny rozum, nowe sobie torować i wyrąbywać lubiący drogi i tworzyć nowe pomysły, z których z powszednich, dawno znanych myśli całe familie prawd wyprowadzić umie: dusza ognista, bujna i rozłożysta imaginacja i nieunoszona czułość serca jest cechą, przyznaką, znamieniem geniuszu” (M. Wiszniewski, *Charaktery rozumów ludzkich*, Warszawa 1876, s. 113).

<sup>186</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>187</sup> Cytata – dzisiaj: cytat; w XIX w. żeńska forma słowa była używana nieporównanie częściej od męskiej.

<sup>188</sup> Snadź – tu: widocznie, zapewne.

lubi zwykłych śmiertelników zaczepiać o pasporta<sup>189</sup> i 2) że p. G., mając bardzo skrzywione pojęcia o roli rozsądku w krytyce i o warunkach twórczości w sztuce, sam wobec krytyki nie posiada nawet – książeczki legitymacyjnej!

Zdaje się więc, że jego troska o cudze pasporthy jest tylko zwykłym sposobem maskowania własnej bezpasporthowości.

Z kolei p. G. robi rzecz nieprzyzwoitą. W artykule, który napada, ośmieliłem się zażartować z pewnych „krytyków” tudzież z ich wyobrażeń o „ideałach”, „idealizmie” „realizmie”, a między innymi napisałem:

Uganiecie się za rzeczami efektownymi, które bądź przyjemnie głaszczą wyobraźnię, bądź mocno ją poruszają, nazywa się (nb. według tych panów) „poszukiwaniem ideału”<sup>190</sup>.

I o kilka wierszy niżej:

Można powiedzieć, że im dzieło sztuki więcej posiada efektów i ładnych szczegółów, a mniej zgadza się z rozsądkiem, tym jest „idealniejsze” (znowu według tych panów)<sup>191</sup>.

Takie właśnie wady poglądów zarzucałem pewnemu gatunkowi naszych krytyków w sposób bardzo wyraźny; tymczasem p. G. twierdzi, że błędy te są moim – wyznaniem wiary!...

To nawet nieładnie.

Zarzuca mi p. G. wstręt do wyrazu „ideał”. W istocie, nie lubię go, ponieważ – został zaciemniony i skaryka-

---

<sup>189</sup> Pasporta – pasporthy; tu: uprawnienia do wykonywania jakiegoś fachu.

<sup>190</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 98). Dopisek w nawiasie pochodzi od Gomulickiego.

<sup>191</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 98). Dopisek w nawiasie autorstwa Gomulickiego.

turowany w naszym języku. Ale – to, co nazywa się „ideą” i „ideałem”, według definicji Taine’a, i rozumiem, i uznaję. Zniechęciła mnie tylko niejasność myśli i pusta frazeologia nazywana u nas „kierunkiem idealnym”.

Otóż dla zabicia mnie za ten występ p. G. cytuję – właściwie<sup>192</sup> Taine’a.

Na pytanie: czym jest „ideał”, Taine odpowiada, notabene w cytacie niefortunnie wybranej i przetłumaczonej:

Dzieło sztuki ma na celu przedstawienie jakiegoś charakteru ukrytego lub widomego w sposób dokładniejszy i wyrazistszy, niż to czynią przedmioty rzeczywiste<sup>193</sup>.

Zrozumieliście co? Z trudnością. Idźmy dalej:

Aby ten cel osiągnąć, artysta tworzy sobie ideę tego charakteru i stosownie do niej przedmiot rzeczywisty przetwarz<sup>194</sup>.

A teraz rozumiecie? Odrobinę. Idźmy dalej:

Przedmiot ów, poddany takiemu działaniu ludzkiego ducha, nazywa się zgodnym z ideą, czyli idealnym<sup>195</sup>.

Ten frazes jeszcze mniej rozumiecie, ale – wstydzicie się przyznać, gdyż p. G., nie dawszy wam odetchnąć, woła z tryumfem:

---

<sup>192</sup> Właście – właśnie.

<sup>193</sup> W. Gomulicki, *Estetyka...* [cz. 1], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125).

<sup>194</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125); cytat nieznacznie przekształcony; w oryginale: „Aby cel ten osiągnąć, artysta tworzy sobie w umyśle ideę tego charakteru”.

<sup>195</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125).

Oto proste i rozsądne wyjaśnienie kwestyj, które każdy rozumie i którym się nikt nie oburzy<sup>196</sup>.

A ja dodam: oto dowód, że p. G. – niefortunnie cytuje Taine'a.

Gdyby go uważniej czytał i lepiej rozumiał, wybrałby z *Philosophie de l'art* cytaty nierównie dosadniejsze.

Oto, co można znaleźć w Tainie<sup>197</sup>:

Sztuka ma na celu pokazać w przedmiocie jakąś cechę, jakąś własność wydatną i jakiś doniosły punkt widzenia albo to, co jest podstawą istnienia przedmiotu...

Ta zasadnicza własność przedmiotu jest idea, jaką sobie o nim robimy.

„Idea” więc jest to jakaś „własność przedmiotu”, własność, czyli cecha zasadnicza – z której wszystkie inne albo wiele innych własności wypływa według praw stałych.

Cechę zasadniczą np. lwa stanowi to, że jest on wielkim zwierzęciem drapieżnym. Z tej cechy wypływają inne: „budowa szczęk, zębów, mięśni, oczu itd.”, a następnie jego własności moralne: „krwiożerczość, siła, niecierpliwość, wreszcie senność i bezwładność po najedzeniu się” (*Philosophie de l'art*, tom I, str. 37)<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 126).

<sup>197</sup> Ciąg cytatów z dzieła H. Taine'a *Philosophie de l'art* Prus podaje we własnym tłumaczeniu.

<sup>198</sup> W najstaranniejszej edycji (H. Taine, *Filozofia sztuki*, przełożył, przypiskami i skorowidzem opatrzył A. Sygietyński, Wstęp P. Chmielowski, Warszawa 1896) fragmenty te mają postać następującą: „celem sztuki jest ujawnienie jakiejś cechy głównej, jakiegoś przymiotu wydatnego i znacznego, ważnego punktu widzenia, zasadniczej podstawy istnienia przedmiotu. [...] potrzeba więc nastawać na to i oznaczyć ściśle, co to jest cecha istotna. Odpowiadam od razu, iż jest to przymiot, od którego pochodzą wszystkie inne, a przynajmniej wiele z nich odpowiednio do związków stałych. [...] Cechą istotną lwa, tę [!], która



Dzieło sztuki będzie tym lepsze, im własność przedmiotu (którą uwydatnia artysta) będzie ważniejsza i bardziej dominująca (nad innymi własnościami). Własność pewna jest tym ważniejszą, im jest bardziej stałą i zasadniczą w przedmiocie tudzież im jest użyteczniejszą, tj. bardziej sprzyja rozwojowi osobnika i gatunku (tom II, str. 401)<sup>199</sup>.

mu wyznacza miejsce w klasyfikacji naturalnej, stanowi to, że on jest wielkim zwierzęciem mięsożernym. Zauważcie, iż prawie wszystkie rysy, zarówno fizyczne, jak i moralne, wypływają z tej cechy jak ze źródła. Naprzód co do fizycznej strony, zęby w kształcie dłut, szczeka zbudowana w celu miażdżenia i rozrywania; i tak być musi, gdyż on, będąc mięsożernym, żywi się ciałami i żywymi łupami. Do działania tymi dwoma groźnymi kleszczami potrzeba mu mięśni olbrzymich, a do umieszczenia tych mięśni – odpowiednich jam skroniowych. Dodajcie do łap inne kleszcze, pazury straszne, wysuwalne, chód zwinny na końcach palców, spust straszny ud, który go porusza jak sprężyna, oczy, które jasno widzą w nocy, ponieważ noc jest najlepszym czasem do polowania. [...] Co więcej, wszystkie właściwości moralne są z tym w zgodzie; naprzód popęd krwiożerczy, potrzeba mięsa świeżego, odraza do każdego innego pożywienia, następnie siła i gorączka nerwowa, przez którą skupia masę olbrzymią sił w krótkiej chwili napadu lub obrony; na odwrót, nałóg senności, bezwładność ciężka i ponura w chwilach pustych, długie ziewanie po szale polowania” (s. 22).

<sup>199</sup> W tłumaczeniu Sygietyńskiego: „Stąd wywnioskowaliśmy, że dzieło będzie tym lepsze, im cecha w nim będzie zarazem znaczniejszą i bardziej panującą. Przyjęliśmy dla cechy znacznej dwa punkty widzenia, stosownie do tego, czy jest bardziej ważną, to jest bardziej stałą i bardziej zasadniczą, i stosownie do tego, czy jest bardziej dodatnią, to jest zdolną bardziej przyczynić się do zachowania i rozwoju jednostki i grupy, które ją posiadają. [...] dzieła sztuki są tym piękniejsze, im cecha odbija się i wyraża w nich z przewagą powszechniej panującą. Arcydziełem jest to dzieło, w którym największa potęga otrzymuje największy rozwój. Mówiąc językiem malarskim, dziełem wyższym jest to, w którym cecha, mająca w naturze możliwie największą wartość, otrzymuje od sztuki możliwie całą nadwyżkę wartości” (H. Taine, *Filozofia sztuki*, s. 362–363).

Ideą zatem prawdziwego dzieła sztuki nie są jakieś – niejasne, nieokreślone i gorączkowe – utwory marzycielskiej fantazji, ale pojęcia o realnych własnościach przedmiotów i istot, własnościach: geometrycznych, mechanicznych, fizycznych, chemicznych, biologicznych, psychologicznych, socjologicznych.

Dla utworzenia takiej idei nie wystarczy artyście „genialne upojenie” ani „twórcza gorączka”, ale niezbędną jest obserwacja świata, ludzi i życia, dokonywana pod kierunkiem „zdrowego rozsądku”.

Oto jest teoria Taine’a, a zarazem moje wyznanie wiary estetycznej, z którego drwi sobie p. G. i które chce obalić „cytatami” z tego samego Taine’a!... I p. Gomulicki, nawet nie wiedząc o tym, spotyka się niekiedy z poglądami Taine’a jako poeta i autor obrazków.

Ale jako „krytyk” nie umie ani zdać sobie z nich sprawy, ani opowiedzieć ich czytelnikom, ani posługiwać się nimi w swoich utworach krytycznych.

Ustępy, w których pan G. uczy mnie o „kierunku realnym”, pomijam jako oparte na nierozumieniu tego, za co mi autor wymyśla i – nudne w układzie. Nie mogę jednak pominąć niektórych „logicznych wątpliwości”, jakie dręczyły pana G. przy odczytywaniu mojej nieszczęsnej kroniki.

„P. Prus – mówi p. G. – głosi w jednym miejscu: sztuka... wznosi ludzkość nad świat rzeczywisty”, a o kilka wierszy dalej powiada: „sztuka nie odrywa nas od rzeczywistego świata”<sup>200</sup>.

„Jakim sposobem można wznosić się nad jakimkolwiek przedmiotem, nie odrywając się jednocześnie od niego???”<sup>201</sup> – woła p. G. – i – jest ogromnie kontent z wynalazku.

---

<sup>200</sup> Prus skomprimował kilka zdań Gomulickiego, *Estetyka...* [cz. 2], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 130).

<sup>201</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 131).

Jakim sposobem?... Bardzo prostym.

Niech p. G. bodaj puści latawca, a przekona się, że latawiec „wzniesie się nad niego, nie odrywając się od niego”. Niech zresztą idąc przez miasto, sprawdzi, że domy, drzewa, wieże „wznoszą się” nad ziemię i znowu „nie odrywają się” od niej.

Tak samo ludzie „wznoszą się” niekiedy nad swoje społeczeństwo, chociaż „nie odrywają się od niego”, tak wreszcie cała ludzkość wznosi się duchowo nad świat rzeczywisty, a jednak „nie odrywa się od niego”, czerpie z niego pokarm i dla ciała, i dla ducha.

Surowa „logika” pana G., nie poprzestając na napastowaniu Bogu ducha winnych wyrazów, sięga głębiej:

W dziełach sztuki – mówi – odróżnialiśmy dotąd wszyscy treść i formę, czyli inaczej: pomysł i wykonanie; zdrowy rozsądek jednak widzi w nich aż trzy elementa: treść wziętą z życia, pomysł albo sposób, według którego autor pojmuje ową, treść i wykonanie techniczne<sup>202</sup>.

Ten podział nie podoba się panu G., który zarazem sądzi, że twórcy *Minerwy*, *Laokoona*, *Boskiej komedii*, obrazów religijnych itd. do tych dzieł nie czerpali „treści z życia”.

Widzę, że dla pousuwania wszystkich swoich „wątpliwości” p. G. musiałby na nowo przestudiować estetykę i psychologię, na co żaden znowu dziennik miejsca poświęcać nie może. Odpowiem jednak choćby na zarzut dotyczący: treści, pomysłu i formy.

Oto przykład.

---

<sup>202</sup> *Ibidem*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 131); cytat skrócony i nieznacznie zmieniony.

Jakaś akademia ogłasza temat pod tytułem *Matka i dziecko* i – do obrobienia go wzywa: rzeźbiarzy, malarzy i poetów.

Co będzie treścią przyszłego dzieła? Naturalnie dwa przedmioty: matka i dziecko. Co wykonaniem? Naturalnie, że owe posągi, obrazy i poematy przedstawiające matkę i dziecko.

Ale co p. G. robi z faktem, że jeden artysta przedstawi matkę, która karmi dziecko, inny taką, która je pieści, a inny taką, która zgon jego oplakuje? Czy rezultat umysłowej pracy artysty pozostawi bez nazwiska, czy zaliczy do „formy” albo do „treści”, czy może nazwie: „genialnym upojeniem” albo „gorączką twórczości?”, czy tylko po prostu – pomysłem?...

Z tego przykładu p. G. może się przekonać, że sakramentalne formułki estetyczne, w niektórych razach za- nadto mnogie i drobiazgowe, w innych – nie wystarczają. W takim zaś wypadku „zdrowy rozsądek” nie poprzestaje na „filozoficznym zgłębieniu piękna i porównawczym ocenieniu jego objawów”, ale – tworzy sobie nową kategorię.

W tym miejscu swoich „genialnych upojen” pan G. „porównawczo ocenia” moją charakterystykę trzech malarzy: Matejki, Chełmońskiego i Gierymskiego, i zastępuje ją swoim „filozoficznym zgłębieniem”. Roztrząsać tego już nie ma cierpliwości, przytoczę tylko jeden ustęp, np.:

Technika Gierymskiego wystarcza w sam raz do opracowanej przez niego treści. Artysta ten jest przez to znakomitym, iż posiada samowiedzę swych sił i wskutek tego stwarza dzieła dojrzałe, we wszystkich częściach dokładnie zrównoważone<sup>203</sup>.

---

<sup>203</sup> *Ibidem*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 131); cytat nieznacznie zmieniony.

Czy to ma znaczyć, że technika Gierymskiego, to jest: doskonała perspektywa i harmonia kolorów, nie nadaje się do treści np. religijnej i historycznej? I że artysta obdarzony okiem Gierymskiego może tylko malować Żydów nad Wisłą albo krowy na Kępie?... W takim razie mój szanowny pogromca ma bardzo osobliwy pogląd na sztukę malarską!...

Ostatnim ciosem w oczach pana G. dla mojej reputacji jest to, co napisałem z powodu konkursu na pomnik Mickiewicza. Uderzyły mnie mianowicie trudności i kwestie ciągle powstające przy owym konkursie, co objaśniłem fałszywą jego zasadą. Pomnik, powtarzam to i dziś, jak przed rokiem czy dwoma, jest najniedołężniejszą formą uczczenia zasług poety, a dalej – pomnik Mickiewicza, choćby najlepiej wykonany, nie streści i nie scharakteryzuje nam tych zasług, jakimi poeta zdobył sobie nasze serca.

Przypomniałem zresztą czytelnikom, że ludzie uczeni, muzycy i poeci są niewdzięcznym tematem dla rzeźby, której celem jest przedstawiać ciało ludzkie i jego ruchy, nie zaś – na przykład – „uroki poezji”.

Na to p. G. drwi sobie z mojej niewiadomości i... po-bija mnie cytata estetyki z Vérona<sup>204</sup>:

---

<sup>204</sup> Eugène Véron był w polskich opiniach z końca wieku XIX przedstawicielem indywidualizmu, torującym drogę parnasmowi, impresjonizmowi i symbolizmowi. Sztukę pojmował jako ekspresję ludzkiej indywidualności, toteż przypisywano mu nieuzasadnione rozszerzanie granic pojęcia „artystyczny”. Założył periodyk „L'Art” poświęcony sztukom pięknym, muzyce i teatrowi. Gomulicki był jednym z pierwszych w Polsce literatów, którzy go popularyzowali (obszerne cytaty bez podania źródła w jego *Kartkach estetycznych*, „Prawda” 1886, nr 47, s. 561). Za wyznawcę poglądów Vérona uchodził Stanisław Witkiewicz. *Estetyka Vérona* ukazała się w Warszawie w 1892 r. w przekładzie Antoniego Langeo. Gomulicki i Prus podawali

Pewien francuski rzeźbiarz zrobił posąg Wiary i uczucie to wyraził za pomocą niezwykłego ruchu.

Ruch ten – mówi Véron – maluje z cudowną potęgą zapał religijny i bezgraniczną ufność duszy skłonnej do mistycyzmu, którą wyrывa ze zwykłych praw życia fizycznego pewien rodzaj nadprzyrodzonej atrakcji ku bóstwu<sup>205</sup>.

„I cóż na to powie estetyka zdrowego rozsądku?” – wspaniale zapytuje p. G. Jest to jego ostatnie słowo.

Naturalnie powie, że p. G. albo nie rozumie Vérona, albo go w całości nie czytał.

W powyższym bowiem ustępie Véron twierdzi tylko to, że rzeźbiarzowi Dubois<sup>206</sup> udało się za pomocą „niezwykłego ruchu” postaci kobiecej przedstawić zapał wiary,

---

cytaty we własnych tłumaczeniach. Użyte w kronice przytoczenia nieco się różnią od wersji Langego.

<sup>205</sup> W tłumaczeniu Langego: „Gestu owego, pełnego życia i porwy, pochwycenemu w locie, że tak powiem, nie mógł artyście poddać ani model, ani nawet jakiegokolwiek wspomnienie osobiste. Lecz maluje on z potęgą tak cudowną żar religijny i ufność bez granic duszy mistycznej, że wydiera jakby z warunków zwykłych życia fizycznego rodzaj naturalnego pociągu ku boskości. Malarstwo nawet nie mogłoby zdobyć się na nic śmielszego i wyrazistszego” (E. Véron, *Estetyka*, s. 224).

<sup>206</sup> Paul Dubois (1829–1905) – rzeźbiarz i malarz francuski. Dla sztuki zrezygnował z kariery prawniczej, kształcił się w Paryżu i Rzymie. Swoją styl – wraz z grupą artystów, którym przewodził – wzorował na rzeźbie Quattrocenta. Począwszy od nagrodzonego medalem debiutanckiego posągu *Świętego Jana Chrzyciela* z 1860 r. po pomniki Joanny d’Arc w Reims z 1896 r. i w Paryżu z 1900 r., ważna część jego twórczości zachowywała charakter sakralny. W 1878 r. został rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu. Do jego uczniów należała Camille Calaudel, później związana z Auguste’em Rodinem. Był spowinowacony z Hippolyte’em Taine’em.

a więc j e d n o u c z u c i e, nie zaś cały świat pojęć, wrażeń i uczuć stanowiących to, co nazywamy poezją.

Gdyby p. G. uważnie czytał Vérona, znalazłby tam nie-  
daleko swej cytaty słowa:

Ruch i wyrazistość (*expression*), oto cel, do którego powinna dążyć rzeźba nowożytna i dokąd dąży istotnie od chwili swojego odrodzenia. Czy to znaczy, że ona, podobnie jak malarstwo, może wyrazić wszystkie uczucia ze wszystkimi ich odcieniami? Wcale nie (*Est.[hétique]*, str. 238)<sup>207</sup>.

A nieco niżej cytuje przykład bardzo dla mnie użyteczny.

Posąg marszałka Neya – mówi Véron – odosobniony na swoim piedestale, jest po prostu śmieszny z otwartymi ustami, z nogą i ręką podniesioną w powietrzu. Przeciwnie, w obrazie, na czele pułku maszerującego na nieprzyjaciela, postawa ta wydawałaby się nam całkiem naturalną<sup>208</sup>.

Znaczy, iż rzeźba staje się śmieszną nawet wówczas, gdy usiłuje scharakteryzować pewne zasługi generała; choć wojskowi, w ogóle biorąc, przedstawiają w życiu swym

---

<sup>207</sup> W tłumaczeniu Langego: „Ruch oraz wyraz – oto dokąd powinna dążyć rzeźba nowoczesna i w istocie w tym kierunku płynie ona od swego zmartwychwstania, to znaczy od dwunastego wieku. Znaczy-ż to, że ona może wyrażać, jak malarstwo, wszystkie uczucia we wszystkich odcieniach? Oczywiście nie!” (E. Véron, *Estetyka*, s. 223).

<sup>208</sup> W tłumaczeniu Langego: „Posąg marszałka Neya, odosobniony na swym piedestale, jest wprost śmieszny ze swymi otwartymi usty, jedną ręką i jedną nogą do góry podniesioną. Na obrazie, na czele pułku kroczącego przeciw nieprzyjacielowi, postawa jego byłaby całkiem naturalną” (E. Véron, *Estetyka*, s. 224).

momenta korzystne dla rzeźbiarzy. O ileż śmieszniejszą jest rzeźba usiłująca scharakteryzować zasługę natury duchowej, np. Kopernika<sup>209</sup>, na którego posąg patrząc, człowiek nie znający zamiaru rzeźbiarza mógłby pomyśleć, że posąg ten ze swoim globusem w ręku przedstawia albo najpierwszego właściciela sąsiedniej księgami Orgelbrandów<sup>210</sup>, gdzie także sprzedają się globusy, albo p. Pika<sup>211</sup>, znanego w mieście kupca przyrządów matematycznych.

Krótko mówiąc, Véron, zacytowany przez p. G. na moje pohańbienie, wcale mnie nie hańbi. Utrzymuje on, że rzeźba może wyrazić uczucia, ale tylko proste, o bardziej zaś złożonych procesach duchowych marzyć nie może nie tylko ona, ale nawet malarstwo.

Dawid<sup>212</sup> – mówi Véron – potrafił w *Śmierci Sokratesa*<sup>213</sup> wyrazić za pomocą gestu najwyższą obojętność filozofa, który dba o to tylko, aby swoje myśli przekazać uczniom; ale to należy do wyjątkowych wypadków. W ogóle zaś bez przesady powiedzieć można, że malarstwo, sztuka najbardziej wyraziście działająca na wzrok, nie może marzyć o walce

<sup>209</sup> Mikołaj Kopernik (1473 – 1543) – polski astronom, twórca teorii heliocentrycznej.

<sup>210</sup> Księgarnia Maurycego Orgelbranda (1826–1904) znajdowała się najpierw przy Krakowskim Przedmieściu 407 w Warszawie. W 1871 r. właściciel przeniósł ją na ul. Nowy Świat 69.

<sup>211</sup> Jakub Pik (1806–1897) – właściciel zakładu optycznego przy ul. Miodowej 4 w Warszawie, w 1847 r. otrzymał tytuł honorowego optyka i mechanika Warszawy.

<sup>212</sup> Jacques-Louis David (1748–1825) – jeden z najbardziej znanych i najbardziej wpływowych przedstawicieli klasycyzmu w sztuce europejskiej, apologeta idei rewolucji francuskiej, a następnie I Cesarstwa.

<sup>213</sup> *Śmierć Sokratesa*, org. *La Mort de Socrate* – dzieło Davida z 1787 r. Inspirację dla niego stanowił *Fedon* Platona oraz *Discours sur la poésie dramatique* (Rozprawa o poezji dramatycznej) Denisa Diderota.



z poezją tam, gdzie chodzi o wyrażenie idei i charakterów. Jej dziedzictwo w tym wypadku nie sięga poza granice języka naturalnego, to jest – postawy, gestu i gry fizjognomii (*Estet. Vérona*, str. 428)<sup>214</sup>.

W tym ustępie – nawiasowo mówiąc – Véron osądził całą szkołę malarską mającą pretensję do przedstawiania „epok historycznych” i „aktów dziejowych”. Że tym bardziej estetyk ten nie popiera uroszczeń pana G., dłużej chyba nie potrzebuję dowodzić.

Zresztą w sprawie pomnika Mickiewicza wystarczy prosty przykład. Proszę porównać wspomniany posąg Kopernika z *Gladiatorem* Welońskiego<sup>215</sup>. Pierwszy

---

<sup>214</sup> W tłumaczeniu Langego: „David mógł w *Śmierci Sokratesa* wyrazić za pomocą gestu wspaniałą obojętność filozofa, zajętego jedynie pozostawieniem swym uczniom całej swojej myśli, jest to rzecz wyjątkowa. Można bez przesady powiedzieć, że ogólnie biorąc malarstwo, najbardziej ekspresyjne ze sztuk wzrokowych, nie mogłoby marzyć o walce z poezją dla wyrażenia idei i charakterów. Jego dziedzina pod tym względem nie przekracza granic języka naturalnego, to znaczy postawy, gestu, gry fizjognomii. Tu znajduje się jego wyższość i tu może ono dojść do takich efektów, których poezja nie dosięgnie, ale komplikacje są mu zakazane i liczba pomysłów psychologicznych, dostępnych dla niego, przez to samo jest szczególnie ograniczona” (E. Véron, *Estetyka*, s. 398).

<sup>215</sup> Pius Weloński (1849–1931) – polski rzeźbiarz pochodzenia litewskiego. Uczył się w Warszawskiej Szkole Rysunkowej, jako stypendysta Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych studiował w Akademii w Petersburgu, a potem doskonalił warsztat we Włoszech, Francji i Niemczech. W 1897 r. osiadł w Warszawie, w której miał własną pracownię w budynku Zamku Królewskiego, a od 1901 r. także odlewnię. Udzielał się w życiu artystycznym stolicy i zajmował pracą pedagogiczną. Do jego bardziej znanych realizacji należą: *Gladiator* (1880), *Bojan* (1882), *Sclavus saltans* (1886), *Prometeusz* (1896), stacje drogi krzyżowej dla klasztoru na Jasnej Górze (1901–1912). *Gladiator* przedstawia rzymskiego niewolnika z uniesioną ręką, na

przedstawia astronoma, który zreformował naukę, drugi – jednego z tych ludzi, których wynajmowano do zabijania się w cyrku; mimo to posąg pierwszy jest brzydki i niczego nie uczy nas o zasłudze Kopernika, drugi jest pięknym dziełem rzeźby i charakteryzuje przedstawioną osobistość.

Za dużo miejsca poświęciłem polemice. Chciałem jednak pokazać czytelnikom: w jaki to sposób niektórzy recenzenci usiłują zamykać usta nienależącym do ich cechu profanom, a dalej – jak mało znają autorów, na których się powołują, jak mimo to są dumni i pomiatają ludźmi. P. Gomulicki jest człowiekiem pięknego talentu jako poeta, humorysta i nowelista, ale jako „krytyk” jest frazeologiem, płodzącym – *à la* Hugo na starość – dziwaczne zdania, z wysokości których pogardliwie traktuje swoich kolegów, a nawet – co gorsze – imputuje im niesumienność. Ton, jakim przemówił do mnie p. G., wymagał właściwego równoważnika z mojej strony.

Talent poetyczny nie wyklucza bynajmniej ścisłego myślenia. Sully Prudhomme<sup>216</sup>, z wykształcenia matema-

---

postumencie są wyryte słowa: *Ave Caesar! Morituri te saluant.* W 1885 r. rzeźba była wystawiana w Warszawie, jej wersja w marmurze znajduje się w gmachu Zachęty, w brązie – w Parku Ujazdowskim.

<sup>216</sup> Prawdopodobnie Prus połączył tu ze sobą dwie ważne postaci: poetę francuskiego, parnasistę Sully Prudhomme’a (1839–1907), z Jamesem Sully’em (1842–1923), angielskim filozofem i psychologiem, prekursorem filozofii umysłu i psychologii dziecka, autorem takich prac jak: *Sensation and Intuition. Studies in Psychologie and Aesthetics* (1874), *Illusions* (1881), *Pessimism* (1887), *Studies of Childhood* (1896), współpracownikiem czasopisma „Mind” prowadzonego przez Alexandra Baina. Sully jako pierwszy przygotował hasło *Aesthetics* dla *Encyclopedia Britannica* i pomimo zastrzeżeń do przedmiotu oraz metod estetyki wielokrotnie wypowiadał się na jej temat, starając się uczynić z niej naukę empiryczną, powiązaną z psychologią. Bain był jego mentorem, a zarazem propagatorem osiągnięć, powoływał

tyk i technik, jest głośnym poetą, a zarazem myślicielem, o którym sądzi A. Bain<sup>217</sup>, że może nawet zreformować estetykę. Nie poezja więc ani „humorystyka”, obie uprawiane przez p. G., przeszkadzają mu być rozsądnym krytykiem, ale niesystematyczne myślenie i lekkie traktowanie nauki.

Daj Boże, aby p. G. został kiedy naszym Sully Prudhomme’em, a wówczas będę jednym z najpierwszych w uznaniu jego zasługi. Tymczasem radzę mu, aby uważniej czytał zarówno „krytykowanych”, jak i cytowanych autorów.

---

się na niego w swoich pracach i chwalił w czasopiśmie jako wyjątkowego psychologa i reformatora estetyki.

Sully Prudhomme (René François Armand Prudhomme – przydomka Sully używał on w dowód wdzięczności dla krewnego o tym nazwisku, który wychował go po śmierci ojca) cieszył się uznaniem jako poeta już od debiutanckiego *Stances et poèmes* z 1865 r. Do 1895 r. zdążył opublikować kilka tomów swoich *Dzieł zebranych*, a w 1901 r. został uhonorowany pierwszą Nagrodą Nobla z literatury. Zajmował się również filozofią, a w 1883 r. ogłosił rozprawę zatytułowaną *L'Expression dans les beaux-arts; application de la psychologie à l'étude de l'artiste et des beaux-arts*. Praca ta znajdowała się w księgozbiórce Prusa. Notabene „Kurier Warszawski” umieszczał przekłady jego wierszy, jednak w późniejszych numerach niż publikowane tutaj *Kroniki*.

Żaden z nich nie miał wykształcenia mechanicznego ani technicznego, Prudhomme tylko we wczesnej młodości pracował w fabryce metalurgicznej.

<sup>217</sup> Alexander Bain (1818–1903) – szkocki logik, filozof, psycholog, także autor prac z retoryki (*English Composition and Rhetoric*). W Polsce popularne były zwłaszcza jego studia psychologiczne (*Umysł i ciało. Mniemania o ich wzajemnym stosunku*, 1874).



Wiktor Gomulicki<sup>218</sup>

## Logika „wykrętów” (Odpowiedź panu Prusowi)

Pan Prus chciał mnie – zakrzyczeć.

Należy on do naszych znanych „nieomylnych”<sup>219</sup> i jak król Bobesz z *Sinobrodego*<sup>220</sup> nie z n o s i, iżby o zdaniach jego, najbardziej nawet ryzykownych, mówiono, iż są ryzykowne.

Postanowił mnie tedy – zakrzyczeć.

W tym celu otworzył upusty wymowy swojej (a jest wymowny) i buchnął na mnie taką ulewą frazesów<sup>221</sup>,

---

<sup>218</sup> Biogram autora – zob. przyp. 81, s. 119.

<sup>219</sup> Nieomylni – ironiczne zestawienie głosów krytyki z dogmatem religijnym o nieomyślności papieża.

<sup>220</sup> Król Bobèche – postać z opery buffa z 1866 r. *Sinobrody* Jacques’a Offenbacha do libretta Henriego Meilhaca i Ludovica Halévy’ego, przetwarzającej tradycyny, znany w całej Europie, a utrwalony w postaci literackiej przez Charles’a Perraulta, wątek bajkowy i pieśniowy o niebieskobrodym możnowładcy-uwodzicielu, wielokrotnym mordercy. Po polskiej prapremierze utworu 28 czerwca 1870 r. „Kurier Warszawski” pisał: „Kwintesencją dowcipu libretta jest król Bobèche. Jest to król safandula. Z małżonką swoją, istotą w rodzaju Margerity Burgundzkiej lub Lukrecji Borgii, żyje jak pies z kotem, a poddanych swoich traktuje niby stado baranów...” („Kurier Warszawski” 1870, nr 141 z 30 czerwca).

<sup>221</sup> Frazes – zob. przyp. 138, s. 135.

sofizmatów<sup>222</sup>, konceptów, wydrwiwań, cytat i wymysłów, iż nowicjusza literackiego z pewnością by nimi zatopił i zmusił do milczenia.

Ja wszakże odpowiadam.

Odpowiadam i na wstępie zaraz oświadczam kategorycznie, iż:

repliki pana Prusa nie mogę uznać za przekonującą i logiczną, gdyż oparta jest ona, od początku do końca, na wykręcie.

Krzyk i wykręty, zwykła to broń naszych „nieomylnych”, i pod tym przeto względem humorysta nasz niczym nowym nie wzbogacił Europy<sup>223</sup> ani tym bardziej... Afryki<sup>224</sup>.

W ogóle replika pana Prusa poucza każdego nieuprzedzonego o dwóch następujących prawdach;

1-o iż go admonicja<sup>225</sup> moja silnie zirytowała,

2-o iż taż admonicja osiągnęła cel zamierzony, pan P. bowiem – choć się do tego nie przyznaje – uczynił bardzo wiele ustępstw na rzecz prawdy i nauki.

Pierwsza okoliczność stała się powodem, iż ton repliki jest gwałtowny i nieprzyzwoity, układ zaś w najwyższym stopniu chaotyczny...

Z drugiej okoliczności wypłynęło, iż humorysta przeniewierzył się własnemu systemowi i, odłożywszy swój zachwalany „zdrowy rozsądek” na stronę, wziął się do lekceważonych wprzód „autorów”.

---

<sup>222</sup> Sofizmat (grec.) – wybieg, wykręt, rozumowanie pozornie prawdziwe, zawierające błąd logiczny.

<sup>223</sup> Parafraza słów Prusa, *Zamiast kroniki...*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143).

<sup>224</sup> Złośliwa aluzja do zaangażowania Prusa w popieranie wyprawy naukowej Stefana Szolc-Rogozińskiego do Afryki. Gomulicki posłużył się nią, gdyż akurat wtedy było głośno o niepowodzeniu misji Rogozińskiego.

<sup>225</sup> Admonicja (łac.) – pouczenie, nagana.

I tu stała się rzecz zabawna, choć często w życiu spotykana: neofita przeszedł w żarliwości tych, którzy go nawrócili...

Podczas gdy ja ograniczyłem się na przytoczeniu niezbędnych jedynie cytata z dwóch podręczników estetycznych, pan Prus począł mi rzucać kolejno na głowę (z odpowiednimi wymysłami<sup>226</sup>): Wiszniewskiego, Wielanda, Libelta, Taine’a, Vérona, Baina, Sully-Proudhom-méa, a wreszcie Dygasińskiego.

Dziwię się, iż nie przywołał jeszcze na pomoc: Darwina<sup>227</sup>, księdza Goliana<sup>228</sup>, Coppée’ego<sup>229</sup>, Lewesa<sup>230</sup>, Lindaua<sup>231</sup>,

---

<sup>226</sup> Wymysł – tu: koncept.

<sup>227</sup> Charles Darwin (1809–1882) – światowej sławy przyrodnik angielski, autor *On the Origin of Species* (*O powstawaniu gatunków*, 1859) i innych prac, w których wyłożył swoją teorię ewolucji.

<sup>228</sup> Zygmunt Golian (1824–1885) – duchowny katolicki, kaznodzieja i publicysta. Studiował w Krakowie, Lowanium (Louvain) i Rzymie. Wykładał w Warszawskiej Akademii Duchownej w latach 1862–1868, następnie na Uniwersytecie Jagiellońskim. Należał do najbardziej zagorzałych zwolenników Państwa Kościelnego i wydał szereg prac broniących jego istnienia oraz prerogatyw papieża. Był też oponentem stańczyków.

<sup>229</sup> François Coppée (1842–1908) – poeta francuski, wymieniany wśród parnasistów. Szczególną popularność zyskał jako autor obrazków poetyckich z życia niższych warstw Paryża.

<sup>230</sup> George Henry Lewes (1817–1878) – angielski filozof, pisarz, krytyk literacki i teatralny. Był jednym z pierwszych humanistów o postawie scjentystycznej. W swoich pracach, a zwłaszcza w *Principles of Success in Literature* (1865), stanowiącej inspirację dla Jamesa Sully’ego w interpretacji literackiej i myśli estetycznej, odwoływał się do metody pozytywnej i nauk szczegółowych, przede wszystkim fizjologii, której zgłębianiu też się poświęcał. Do jego najważniejszych osiągnięć zalicza się monografię *Life of Goethe* (1855).

<sup>231</sup> Prawdopodobnie Paul Lindau (1839–1919) – niemiecki dramaturg i nowelista.

Guyota<sup>232</sup> (autora „pigulek”), Koppelman<sup>233</sup> (z kompanii asenizacyjnej<sup>234</sup>) i doktora Chałubińskiego<sup>235</sup>.

Byłaby już wówczas wieża Babel kompletna.

I patrzcie, co to może... chęć postawienia na swoim! Nasz humorysta-estetyk, który poprzednio pozował na twórcę nowej szkoły (szkoły „zdrowego rozsądku”), ogłosił się nagle skromnym wyznawcą pozytywisty Taine’a, jednocześnie zaś uciekł się o ratunek do przeidealnego Libelta i wywłókł z półwiecznego blisko pyłu śp. Michała Wiszniewskiego<sup>236</sup>, który dostał się tutaj akurat jak Piłat w *Credo*<sup>237</sup>...

Dziwne są zaprawdę drogi, którymi chadza logika humorystów!

Ale to wszystko nie wystarczało...

Falsze, wypisane w dwóch poprzednich felietonach, tak były bijące w oczy, iż nawet wyciągnięcie z grobu nieboszczyka Piotrowina<sup>238</sup> usprawiedliwić by ich nie mogło.

---

<sup>232</sup> Pigułki Guyota – tzw. kapsułki diegiowe, sporządzane na bazie żywicy z sosny norweskiej, uznawane były za skuteczny lek na katar, bronchit (zapalenie oskrzeli), a także gruźlicę. Od lat 70. XIX w. w prasie europejskiej ich reklama była bardzo agresywna; mniemana skuteczność leku doprowadziła do licznych prób podróbek towaru, wskutek czego firma Goudron Guyot na początku XX w. wystąpiła z szeroką akcją propagandową.

<sup>233</sup> Koppelman – współwłaściciel kompanii asenizacyjnej, mieszczącej się w Warszawie, przy ul. Królewskiej 21.

<sup>234</sup> Asenizacja (z niem.) – usuwanie i odkażanie nieczystości.

<sup>235</sup> Tytus Chałubiński (1820–1889) – lekarz, społecznik, przyrodnik, krajoznawca, taternik, współtwórca sławy Zakopanego jako uzdrowiska.

<sup>236</sup> Gomulicki się mylił, pozytywiści odwoływali się do prac filozoficznych i psychologicznych Wiszniewskiego.

<sup>237</sup> Jak Piłat w *Credo* – zwrot przysłowiowy oznaczający całkowitą nieprzystawalność danego elementu do całości.

<sup>238</sup> Piotrowin (Piotr Strzemińczyk z Janiszewa) – bohater legendy hagiograficznej o św. Stanisławie ze Szczepanowa, którego bi-



I wówczas to szanowny mój antagonistą chwycił się – wykrętów.

W pierwszym ze swych trzech humorystyczno-estetycznych felietonów napisał on, co następuje:

W estetyce poniżej wyłuszczonej nie będę opierał się na powadze autorów, ale na tak zwanym zdrowym rozsądku<sup>239</sup>.

Kategoryczne to oświadczenie zmienił następnie w replice swej w ten sposób, iż – jak twierdzi – miał zamiar jedynie: „powoływać się na zdrowy rozsądek czytelników”<sup>240</sup>.

To jedno.

Ja, w poprzednim swym artykule, powiedziałem:

Zdrowy rozsądek, czyli francuski *bon sens*, zowie się u nas inaczej chłopskim rozumem; pomysł zaś używania takiej miary przy ocenianiu dzieł sztuki jest i pozo-  
stanie wyłączną własnością naszego humorysty<sup>241</sup>.

W zdaniu tym zawarta jest prawda tak elementarna, iż bronić jej nie potrzebuję. Wyjaśniam tylko (dla tych, którym trzeba koniecznie kłaść „kropkę nad i”), iż poważając bardzo i rozsądek, i nawet zdrowy rozsądek (który jest specyficzną odmianą rozsądku), zauważyłem, iż one do ocenienia dzieł sztuki nie wystarczają. Tu trzeba

---

skup miał wskrzesić, aby poświadczyć, że za życia zapisał dobra ziemskie na rzecz biskupstwa krakowskiego.

<sup>239</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 96); cytat nieco przeredagowany; podkreślenie Gomulickiego.

<sup>240</sup> Odesłanie do zdania Prusa, *Zamiast kroniki...*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 145).

<sup>241</sup> W oryginale: „naszego utalentowanego humorysty”. Por. W. Gomulicki, *Estetyka...*, [cz. 1], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 121).

czegoś więcej; tu trzeba miary czulszej, narzędzi subtelniejszych, sądu naukowo wyrobionego. Dzielnemu Maćkowi z Psiej lub Koziej Wólki nikt „zdrowego rozsądku” nie odmówi, ale nikt by go chyba (z wyjątkiem może pana Prusa) na krytyka dzieł sztuki nie powołał.

To przecie jasne...

Cóż jednak z tą jasnością uczynił szanowny mój przeciwnik?

Oto, wyrażając się trywialnie (a z trywialnością p. Prus zna się dobrze), „wykręcił” on „kota do góry ogonem”<sup>242</sup> i popisał na mnie następujące okropności:

Jeżeli przy ocenianiu dzieł sztuki rozsądek jest zakazany, jeżeli jest on i pozostanie wyłączną własnością moją, cóż więc będzie mandatem i kwalifikacją na krytyka ze szkoły pana G.? Nie przypuszczam, ażeby naiwność...<sup>243</sup>

Mówiąc wyraźniej, zrobił mnie kochany kolega... apostołem głupoty.

Mówiąc jeszcze wyraźniej, zabawił się we franta<sup>244</sup> i, udając, że mnie nie rozumie, cisnął we mnie obelżywym konceptem.

To drugie.

W artykule swym przytoczyłem z *Filozofii sztuk pięknych* Taine’a bardzo ważne określenie dzieła sztuki oraz ideału artystycznego.

---

<sup>242</sup> Wykręcić kota do góry ogonem – kontaminacja dwóch zwrotów potocznych: „wykręcić kota ogonem” i „do góry dnem”. Humorystyczny efekt obniża rangę kategorii „zdrowy rozsądek” jako przejawu racjonalności adaptacyjnej, godzącej sądy sprzeczne.

<sup>243</sup> Gomulicki nie wyodrębnia fraz z własnego artykułu, cytowanych przez Prusa, tym samym manipuluje jego wypowiedzią. Zob. B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 145).

<sup>244</sup> Frant (z niem.) – tu: żartowniś, dowcipniś, filut.

Cytatę ową – zawsze skłonnyim będąc do ustępstw – powtarzam tu w oryginale, przekład mój bowiem nie miał szczęścia podobać się naszemu humoryście<sup>245</sup>.

Otóż Taine mówi, co następuje:

L'oeuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essential ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels<sup>246</sup>.

P. Prus, wypisawszy to zdanie<sup>247</sup>, dodaje od siebie:

Zrozumieliście co? – Z trudnością...<sup>248</sup>

Otóż kto tak mówi, ten wyraźnie żartuje – nie wiadomo tylko, czy z innych, czy z siebie.

Taine streścił w kilkunastu przytoczonych słowach całą swą niemal filozofię sztuki i zamknął w nich ostateczny wynik długiego łańcucha rozumowań i wywodów. Kto zatem zdanie owo rozumie z trudnością, ten składa dowód wyraźny, iż wiodącej doń filozofii Taine'a nie rozumiał wcale.

Chyba, że znowu chce – udawać...

To trzecie.

Przeciwstawiając rozsądek geniuszowi, to jest: najniższy stopień władz rozumowych najwyższemu, wyraziłem

---

<sup>245</sup> Aluzja do zdania Prusa, *Zamiast kroniki...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151).

<sup>246</sup> [H. Taine], *Philosophie de l'art*, tom I stron 47 i tom II str. 258 [przyp. – W.G.].

<sup>247</sup> Prus wiernie cytuje zdanie Taine'a w przekładzie Gomulickiego. Por. B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151).

<sup>248</sup> Gomulicki dokonuje tu niewielkich przeróbek graficznych, pozorujących dialog kronikarza z czytelnikiem. U Prusa: „Zrozumieliście co? Z trudnością. Idźmy dalej” (por. *idem*, *Zamiast kroniki...*, s. 2; zob. *Teksty źródłowe*, s. 151).

się – zbyt może barwnie, ale w każdym razie logicznie – iż twórczość artystyczna jest poniekąd gorączką, geniusz zaś upaja.

Była to parafraza faktów prawdziwych i uznanych nawet przez estetykę pozytywną.

Sztuka – mówi cytowany już przeze mnie Véron – jest objawem wzruszenia, które wyraża się na zewnątrz albo przez kombinację linii, kształtów i barw, albo też przez kolejno następujące po sobie: ruchy, dźwięki i słowa, ułożone rytmicznie<sup>249</sup>.

Słowa moje dały powód panu Prusowi do napisania następującej arlekinady<sup>250</sup>:

O ile też trzeba upić się, ażeby mieć prawo do tytułu geniusza? I przy ilu stopniach gorączki zaczyna się twórczość artystyczna?<sup>251</sup>

To czwarte.

Poprzestaję na tych czterech punktach. Malują one dostatecznie właściwy panu Prusowi system polemizowania. Jest on szlachetny i piękny – nieprawda?...

Wśród chaotycznie splątanych frazesów, forsownie naciągniętych konceptów i cytata, wybranych tak trafnie, iż

---

<sup>249</sup> W przekładzie A. Langego fragment ten ma postać: „Można więc powiedzieć ogólnie, że sztuka jest to objaw wzruszenia, wyrażający się na zewnątrz już to w kombinacji form, linii i kolorów, już to w szeregu gestów, dźwięków i słów, podlegającym właściwym rytmom” (E. Véron, *Estetyka*, s. 109). Wersja Gomulickiego nieidentyczna, ale bliska przekładowi Langego.

<sup>250</sup> Arlekinada (z wł.) – błazenada, figlarstwo.

<sup>251</sup> Nieznacznie przeredagowane słowa Prusa, *Zamiast kroniki...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 148).

przypominają owo Pawła Kocka<sup>252</sup>: *à propos de politique... ou ai-je mis ma crinoline?*<sup>253</sup> – spotykam w traktacie naszego humorysty kilka rzeczy nowych, którym się oddzielna należy wzmianka.

Po „niefortunnie zacytowanym i przetłumaczonym” ustępie o lwie<sup>254</sup> p. Prus, porwany zapałem, zapomina, iż się wyrzekł tworzenia własnej estetyki i peroruje – od siebie:

Ideą prawdziwego dzieła sztuki są pojęcia o realnych własnościach przedmiotów i istot, własnościach: geometrycznych, mechanicznych, fizycznych, chemicznych, biologicznych, psychologicznych i socjologicznych<sup>255</sup>.

Ile tu szumu wielkich... słów! – a zarazem: ile realnej przesady!

P. Prus napisał przed kilku laty króciutką nowelkę pt. *Kamizelka*<sup>256</sup> – którą, nawiasem mówiąc, stawiam wyżej ponad wszystkie jego traktaty ekonomiczne, socjologiczne, etyczne i estetyczne.

Stosując się do własnych przepisów, powinien on być oprzeć ten utwór na ścisłym zbadaniu i ujawnieniu: geometrycznych, mechanicznych, fizycznych, chemicznych,

---

<sup>252</sup> Paul de Kock (1793–1871) – pisarz francuski, dramaturg, librecista, autor niezwykle poczytnych, zwłaszcza przed połową XIX w., dość frywolnych powieści, rozgrywających się głównie w uboższych sferach Paryża.

<sup>253</sup> *À propos de politique – ou ai-je mis ma crinoline* (fr.) – *À propos* polityki, gdzie ja położyłam moją krynolinę? Kwestię tę wypowiada Thélénie, jedna z bohaterek powieści P. de Kocka *Les demoiselles de magasin* (Paris 1875, t. 1, s. 75), wydanej po polsku pt. *Magazynierki* (Warszawa 1876).

<sup>254</sup> Por. przyp. 198, s. 152–153.

<sup>255</sup> B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 154).

<sup>256</sup> *Kamizelka* po raz pierwszy była drukowana w „Nowinach” 1882, nr 292 z 22 października.

biologicznych, psychologicznych i socjologicznych własności... kamizelki.

Nie zrobił wszakże tego i poprzestał na opisanu prostymi słowami faktu, iż żona, pragnąc, aby mąż umierający na suchoty nie przerażał się stopniowym chudnięciem, skracała mu codziennie po małym kawałku pasek od kamizelki...

Po prostu oparł rzecz całą na uczuciu, na samym tylko uczuciu, i stworzył – arcydziełko.

Zaprawdę, potrzeba by poucinać głowy wielu talentom, a może i geniuszom, gdyby wypadło odmierzać dzieła sztuki Prusowym strychnicem<sup>257</sup>!

Co by się stało wówczas, prócz tysiąca innych, z Edgarrem Poe<sup>258</sup>, Hoffmanem<sup>259</sup>, Jean-Paulem<sup>260</sup>, Andersenem<sup>261</sup> i wszystkimi czarodziejami słowa, opowiadającymi nam w sposób tak poruszający przeróżne, na realnym świecie niebywałe historie!

P. Prus w poprzednim felietonie napisał, iż „sztuka unosi ludzkość ponad świat rzeczywisty”<sup>262</sup>, dalej zaś

---

<sup>257</sup> Strychulec (pot.) – tu: miara.

<sup>258</sup> Edgar Allan Poe (1809–1849) – słynny amerykański poeta, nowelista, dziennikarz, krytyk literacki. W Europie jego twórczość zyskała sławę dzięki przekładom i esejom Charles’a Baudelaire’a, w Polsce jako pierwszy napisał o nim Felicjan Faleński w 1861 r.

<sup>259</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) – wielki pisarz niemiecki o polskich korzeniach (i z Polką żonaty), kompozytor, karykaturzysta, krytyk, jeden z najwybitniejszych nowelistów romantycznych, podziwiany m.in. przez Edgara Poe, Charles’a Baudelaire’a, Felicjana Faleńskiego.

<sup>260</sup> Jean-Paul, właśc. Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825) – wczesnoromantyczny autor niemiecki, przez pewien czas związany z kręgiem weimarskim.

<sup>261</sup> Hans Christian Andersen (1805–1875) – znakomity pisarz duński, znany w świecie przede wszystkim jako autor baśni.

<sup>262</sup> Zob. B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 101); cytat przekształcony.

nico powiedział, iż „sztuka nie odrywa nas od tego świata”<sup>263</sup>.

Widząc w tych dwóch zdaniach wyraźną kontradycję<sup>264</sup>, zapytałem szanownego kolegę: „w jaki sposób można unosić się nad jakimś przedmiotem, nie odrywając się jednocześnie od niego?”<sup>265</sup>.

„Jakim sposobem? – odpowiada kolega – bardzo prostym” i aby tę „prostość” udowodnić..., przerabia literę *u* na *wz* i ze słowa *unosić się* robi słowo *wznosić się*, po czym pisze najspokojniej:

Niech pan G. idąc przez miasto, sprawdzi, iż domy, drzewa i wieże *wznoszą się* ponad ziemią, a jednak się od niej nie odrywają...<sup>266</sup>

Brawo, panie Siedlecki!<sup>267</sup>... przepraszam, brawo, panie Prusie!

Utalentowany humorysta, stworzywszy nowy podział elementów składających się na dzieło sztuki, ani myśli od niego odstąpić. Twierdzi on uparcie, iż w każdym obrazie, w każdej rzeźbie itp. odróżnić trzeba koniecznie: *t r e ś ć*, *p o m y ś ł* i *w y k o n a n i e*. Wygląda to tak samo, jakby ktoś utrzymywał, iż w kawie mlecznej odróżnia się: kawę, mleko i... szklankę.

---

<sup>263</sup> Według Prusa: „nie odrywa nas od rzeczywistego świata, ale raczej w nim samym uczy nas wyszukiwania stron pięknych” (*idem, Kronika tygodniowa* [I], s. 2, zob. *Teksty źródłowe*, s. 101).

<sup>264</sup> Kontradycja (z łac.) – sprzeczność.

<sup>265</sup> W. Gomułicki, *Estetyka...* [cz. 2], s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 131).

<sup>266</sup> B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 155).

<sup>267</sup> Antoni Grzymała-Siedlecki (1841–1891) – aktor, iluzjonista, prestidigitator, magnetyzer. Porzuciwszy w 1874 r. sceny teatralne, dawał w wielu miastach Polski – wraz z medium o imieniu Flora – „sensacyjne przedstawienia”; w Warszawie występował niejednokrotnie.

Mocno też irytuje naszego humorystę, iż nie dzielę poglądów jego na Matejkę, Chelmońskiego i Gierymskiego. Co do dwóch pierwszych, odpowiadać mi „nie ma cierpliwości”<sup>268</sup>; co do ostatniego zaś, postanawia unicestwić mnie następującym kolosalnym<sup>269</sup>... zdaniem:

Czyż technika Gierymskiego, to jest: doskonała perspektywa i harmonia kolorów, nie nadają się równie dobrze do treści np. religijnej i historycznej<sup>270</sup>.

Gdyby kochany kolega nic więcej nad te kilka słów nie napisał, już by sobie wydał dostateczny patent<sup>271</sup> na znakomitego humorystę!

Gierymski malarzem religijnym i historycznym... ach! jakże serdecznie musi się śmiać z tego sam – Gierymski!

Następuje kwestia pomnika Mickiewicza, w której humorysta warszawski zajął miejsce tak wydatne i zdaniem swym o niedorzeczności stawiania wielkim ludziom pomników<sup>272</sup> – własnej... roztropności pomnik wystawił.

Spostrzegł on – niestety za późno – iż stąpa tu po niepewnym gruncie, rozpoczął przeto rejteradę<sup>273</sup>, ale rejteradę skrytą, maskowaną zręcznie junakierią<sup>274</sup> i zuchowatymi okrzykami.

---

<sup>268</sup> Gomulicki zmienił sens zdania Prusa, który właśnie swemu oponentowi zarzucił, że problemu techniki Matejki i Chelmońskiego „Roztrząsać [...] już nie ma cierpliwości” (B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 3, zob. *Teksty źródłowe*, s. 156).

<sup>269</sup> Kolosalny (z fr.) – tu: zdumiewający.

<sup>270</sup> B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 157). Podkreślenie Gomulickiego.

<sup>271</sup> Patent (z łac.) – pozwolenie na wykonywanie działalności.

<sup>272</sup> Gomulicki odnosi się do *Kroniki tygodniowej*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 156, s. 1–3, w której Prus proponował, aby wielkim ludziom nie stawiać pomników, lecz budować szpitale i łaźnie.

<sup>273</sup> Rejterada (z wł.) – odwrót, ucieczka.

<sup>274</sup> Junakieria – przechwalanie się, nadrabianie miną, zuchowatość, fanfaronada.



Fałszywa ta sytuacja wprowadziła go w taki labirynt słów bez treści, cytat wyrwanych na chybił trafił (z biednego Vérona, co do którego mam podejrzenie, iż mnie dopiero zawdzięcza znajomość z naszym wesołym żartownisiem), i przerażających dziwactw pseudoestetycznych, iż braknie mi n a p r a w d ę „cierpliwości” i... odwagi do zapuszczania się z nim w tę sofistyczną gęstwinę.

Zdradził się tutaj kolega, iż studiuje dopiero abecadło estetyczne – nie wcześniej zatem ponowię z nim dysputę o tych rzeczach, aż się czytać nauczy...

*Finale*<sup>275</sup> humorystyczno-uczonej symfonii pana Prusa odegrane zostało bezpośrednio pod oknami mego prywatnego mieszkania...

P. Prus raczył wejrzeć w moją warsztatową robotę oraz zbadać sprawowanie się moje; pochwalił jedno, zganił drugie i wypisał mi nareszcie taką c e n z u r ę<sup>276</sup>:

Piękny talent – w poezji, humorystyce (?) i nowelistyce.

Frazeologia *à la* Hugo i pogardliwe traktowanie kolegów – w krytyce.

W ogólności: niesystematyczne myślenie i lekkie traktowanie nauki<sup>277</sup>.

Znaczy to, iż poezja, humorystyka i nowelistyka są podrzędnymi rodzajami produkcji umysłowej i że przy nich systematyczne myślenie i ciężkie traktowanie nauki są rzeczą zgoła niepotrzebną.

Jakie to logiczne! I jak to wymownie stwierdza znajomość praw, na których się twórczość artystyczna opiera!

---

<sup>275</sup> *Finale* (wł.) – finał, ostatnia część cyklu sonatowego, w tym wypadku symfonii.

<sup>276</sup> Cenzura – tu: przygana, surowa ocena.

<sup>277</sup> Zob. B. Prus, *Zamiast kroniki...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 162); cytat przekształcony.

P. Prus zauważa w końcu uprzejmie, iż talent poetyczny nie wyklucza ścisłego myślenia (no proszę! a ja gotów już byłem przypuszczać, że wyklucza!), i cytuje Sully-Proudhomme'a, który „może nawet zreformować estetykę”<sup>278</sup>.

Żałuję bardzo, iż nie mogę szanownemu koledze wywzajemnić się takąż samą uprzejmością. Historia literatury nie wspomina na nieszczęście ani o jednym humoryście, który by w rzeczach estetyki cieszył się jakąkolwiek powagą. (Upprzedzam kolegę zawczasu, iż niejaki Henryk Heine<sup>279</sup> jest dla mnie – poetą).

Na tym kończą się wykrętne wywody p. Prusa i moje takowych prostowanie.

Pozostaje jeszcze jedna mała bagatelka...

Oto szanowny kolega, acz wymysłom na mnie poświęcił cały swój wyjątkowo obszerny felieton, zapomniał jednak dać mi odpowiedzi na 12, wyraźnie dwanaście punktów, które przedstawiłem światłej jego rozwadze w formie zapytań i wątpliwości...

Punkty te wypisuję raz jeszcze:

1) Jak można (o czym było już wyżej) unosić się (nie wznosić się) ponad jakim przedmiotem, nie odrywając się od niego? (Przykład o „latawcu” wyklucza się jako nazbyt... dowcipny).

2) Co wyrzecz „zdrowy rozsadek”, jeśli mu damy do ocenienia wazę rzeźbioną subtelnie przez Benvenuto Celliniego?

3) Skąd p. Prus przyszedł do przekonania, iż „kierunek realny” w sztuce dopiero się pojawi?

---

<sup>278</sup> Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 163).

<sup>279</sup> Heinrich Heine (1797–1856) – wybitny przedstawiciel liryki romantycznej, jeden z najchętniej tłumaczonych i czytanych w XIX w. autorów niemieckich.

4) Gdzie są dowody, iż publiczność „tak diabelnie znużyła się idealizmem, iż całą bandą rzuciła się w objęcia realistów i eksperymentatorów”<sup>280</sup>?

5) Jakże to są „ruchy mięśni”, których ludzkość nauczyła się od aktorek i aktorów?

6) Jeżeli – jak twierdzi p. P. – „każde dzieło sztuki musi mieć treść wziętą z życia”, czy można zaliczać do sztuki: muzykę, architekturę, a nawet malarstwo... religijne?

7) Dlaczego portrety p. Horowitza, odpowiadając warunkom od portretów wymaganym, „przestają być portretami”<sup>281</sup>?

8) Czy w porę wystąpił p. Prus ze swą barbarzyńską opinią o pomniku dla Mickiewicza?

9) Czy naprawdę „rzeźba, a nawet malarstwo, nie posiadają ani odrobiny środków do oddania „uroku poezji”<sup>282</sup>?

10) Jaki mają związek posągi wielkich ludzi z poezją jako sztuką i muzyką jako sztuką?

11) Czy „zniszczenie wszystkich posągów wielkich ludzi”<sup>283</sup> nie byłoby rzeczywiście żadną stratą dla rzeźby?

---

<sup>280</sup> Zob. B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 99); cytat skrócony.

<sup>281</sup> Zob. B. Prus, *Kronika tygodniowa* [I], s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 114); cytat przekształcony.

<sup>282</sup> Gomulicki wychodzi poza zapowiadane dwa teksty Prusa i cytuje *Kronikę tygodniową* [II], s. 3–4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116): „Czy zresztą rzeźba, nawet malarstwo, posiadają choć odrobinę środków niezbędnych do wykonania tego? [...] Bo jak tu w rzeźbie przedstawić już nie urok poezji, ale choćby tęczę, a nawet – choćby światło elektryczne?...”.

<sup>283</sup> W *Kronice tygodniowej* [II], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 117) Prus napisał: „Zniszczmy wszystkie posągi Goethego, Schillera, Mozarta i na włos nie obniżymy ani poezji, ani muzyki, a żaden rzeźbiarz po nich nie zapłacie. Ale zniszczmy grupę Laokoona, a zaraz w dziejach rzeźby zrobi się puste miejsce”.

12) Czy rzeźbie dozwolonym jest jedynie odtwarzać „ciało ludzkie i jego ruchy”<sup>284</sup> bez żadnej, zamkniętej w tę formę, tendencji?

Jeżeli na te punkta sporne p. Prus odpowie znowu krzykiem i wykrętami – tym gorzej dla niego!

Jeżeli zwalczy je przy pomocy argumentów – tym dla niego lepiej!

Ale czy tak, czy owak, ja już w sprawie tej głosu nie zabiorę.

Zrobiłem, co do mnie należało. Poprzednie moje wystąpienie było ujęciem się za prawdą, srodze przez p. P. krzywdzoną; dzisiejsze ma na celu zaznaczyć, iż p. P. żadnego ze stawianych sobie zarzutów nie odparł, uciekł się zaś w polemice do wykrętów i sofistyki.

Dalsze rozprowadzanie tej sprawy odebrałoby już jej charakter walki o zasady, a zeszło na turniej pomiędzy Prusem i Gomulickim.

Do tego zaś nie mam ani ochoty, ani – czasu.

.....

A teraz odkładam – z przyjemnością – polemiczne pióro, aby zabrać głos już nie jako antagonistą pana Prusa, ale jako miłośnika jego wielkiego talentu...

Oby utalentowany nasz pisarz jak najrychlej zaniechał pisywania wszelakich „zamiast kronik”, a powrócił do swych kronik rzeczywistych, które ongi były tak przyjemną i pożyteczną lekturą!...

Życzenie to podzieli ze mną z pewnością – ogół czytelników.

---

<sup>284</sup> B. Prus, *Kronika tygodniowa* [II], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116): „Dla rzeźbiarza tematem jest ludzkie ciało i jego ruchy”.

DALSZE KRĘGI DYSKUSJI  
(TŁO FILOZOFICZNE)



B. Błbłcki [Bronisław Białobłocki<sup>285</sup>]  
[rec.] *Szkice estetyczne p. M. Massoniusa.*  
Warszawa 1884 r., str. 114

Kłonić moju gołowuszkę na poduszeczku!  
Spi, spi, spi  
Sonliwaja, brydliwaja, nieporadliwaja!<sup>286</sup>  
(Piosnka rusińska<sup>287</sup>)

Pod względem naukowym i literackim broszurka o wypisanym w nagłówku tytule należy do szeregu zjawisk nie z polska przez autora nazwanych „przelewaniem z pustego w próżne” (str. 13). Smutne z jej kart wyniesione wrażenie potęguje się jeszcze przypomnieniem całego szeregu podobnych i równych sobie ilościowo i jakościowo traktatów, poronionych na świat w ostatnich czasach, jako to: *O nieśmiertelności duszy*<sup>288</sup>, *O dziejowym posłannictwie*

---

<sup>285</sup> Bronisław Białobłocki (ok. 1860–1888) – publicysta, krytyk literacki o orientacji socjalistycznej.

<sup>286</sup> *Kłonić moja gołowuszkę* (ros.) – „Opada moja główka na poduszczyk / Śpi, Śpi, Śpi / Senna, brzydka, nieporządna”. Jest to kilka wersów z pieśni o losie synowej, zapisanej w różnych wersjach pochodzących z głębi Rosji; ta być może pochodzi z pogranicza rosyjsko-ukraińskiego.

<sup>287</sup> Rusiński – tu: ukraiński.

<sup>288</sup> Chodzi zapewne o pracę Henryka Struvego *O nieśmiertelności duszy*, Warszawa 1884 (odbitka z „Wieku”). Autor mógł też mieć na myśli książkę Władysława Michała Dębickiego *Nieśmier-*

*Słowian*<sup>289</sup> itd. Wszystkie są one owocem, być może, bezwiednego zwątpienia w siłę ludzką i żywotność społeczeństw; wszystkie one wołają bezpośrednio lub logiczną konsekwencją swych twierdzeń: zginiemy i nie ma dla ludzkości ratunku, jeżeli Bóg nie objawi cudu swego nad nami; ale jesteśmy bogobojni, więc miejmy nadzieję, lecz tylko w Bogu, że wysłucha modłów naszych i uwzględni wierność naszą przykazaniom Jego. Gdyby jeszcze autorowie po prostu zachęcali nas do posypania popiołem głów naszych, albowiem koniec świata bliski – nie miałbym nic przeciwko temu. Wolność propagandy religijnej uważam za rzecz jak najpożyteczniejszą. Lecz panowie ci pobrali frazesy i zwroty całe z nowożytnej filozofii, poprzyczepiali je do swoich twierdzeń i powiadają, że to, do czego nawołują, wypływa nie z głębi ich dusz, a z postulatów nauki. Za pozwoleniem! To się da sprawdzić.

Najpierw więc powiem, że ani Hegel<sup>290</sup> ani Kremer<sup>291</sup> i Libelt, polscy jego popularyzatorowie, którzy pierwsi

---

*telność człowieka jako postulat filozoficzny przyrodoznawstwa*, Warszawa 1883, mógł też użyć tego sformułowania w charakterze przykładowego tytułu traktatu metafizycznego.

<sup>289</sup> Chodzi być może o rozprawę Ludomira Prószyńskiego *Kilka słów o charakterze dziejowym Słowian i ich posłannictwie*, Warszawa 1884, choć Białobłocki może nie miał na myśli żadnej konkretnej pracy. Posłannictwo Słowian to jedno z głównych tematów historiozofii romantycznej, począwszy od Johanna Gottfrieda Herdera. U nas wypowiadali się na ten temat m.in. Zorian Dołęga-Chodakowski, Józef Hoene-Wroński, August Cieszkowski, Adam Mickiewicz.

<sup>290</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) – najbardziej wpływowy filozof niemieckiego romantyzmu, twórca tzw. filozofii absolutnej.

<sup>291</sup> Józef Kremer (1806–1875) – polski filozof, estetyk i historyk sztuki, jeden z pionierów naukowej psychologii; przedstawiciel nurtu idealistycznego w estetyce, rozwijający poglądy Hegla; profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego.



rozpowszechnili tożsamość piękna, prawdy i dobra, nie byli tak wulgarni<sup>292</sup> jak p. Massonius<sup>293</sup>. On tylko powtórzył teorie tamtych z wyjątkiem, że Fidiasz<sup>294</sup> stworzył Wenus Medycejską<sup>295</sup> (str. 5)<sup>296</sup>, bo strzelić takiego bąka nie mogli ludzie wiedzy i talentu, ale jak powtórzył! Człowiek tworzy dlatego, że to się Bogu podoba, odtwarza to, w czym się Bóg przegląda; geniusz i talent zjawia się, bo Bóg tego chce, *etc. etc.* Jednym słowem, prędko doczekamy się filozofa, według którego Pan Bóg wszystko robi za nas. Ależ przecie to nie filozofia chyba!...

Dalej wolno było Kremerowi, Libeltowi, a nawet Tyszyńskiemu<sup>297</sup> szerzyć idealizm niemiecki i pod jego kategorie podciągać zjawiska estetyczne, albowiem Hegel *et con.*<sup>298</sup> przodowali w swoim czasie jeżeli nie całej Europie, to w każdym razie jednej z cywilizacji, od której zapoży-

---

<sup>292</sup> Wulgarny – tu: pozbawiony dystynkcji, pospolity w rozumowaniu, płaski.

<sup>293</sup> Marian Massonius (1862–1945) – polski filozof i psycholog; wieloletni nauczyciel gimnazjalny, profesor Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie; poseł do Pierwszej Dumi Państwowej (1906).

<sup>294</sup> Fidiasz (490–420 r. p.n.e.) – Ateńczyk, największy rzeźbiarz starożytnego świata. Miał m.in. wykonać posąg Afrodyty Uranii.

<sup>295</sup> Wenus Medycejska – posąg Wenus z I w. n.e., stanowiący odwzorowanie *Afrodyty* Praksytelesa; odnaleziony w Rzymie, był od połowy XVII w. w posiadaniu Medyceuszy.

<sup>296</sup> M. Massonius, *Szkice estetyczne*, Warszawa 1884, s. 5: „Przypuściwszy, że Fidiasz mógł mieć jakiekolwiek tendencje oprócz tendencji do Piękna, musimy wyznaczyć, że ich Wenus Medycejska nie spopularyzowała, a chyba przeciwnie, uczyniła je jak najprzystępniejszymi”.

<sup>297</sup> Aleksander Tyszyński (1811–1880) – jeden z najważniejszych polskich krytyków i estetyków romantycznych, polihistor, w latach 1866–1869 profesor literatury w Szkole Głównej w Warszawie.

<sup>298</sup> *Et con.* – *et consortes* (łac., z odcieniem negatywnym) – współnicy, współtowarzysze; tu: dzielący takie same poglądy.

czaliśmy i dużo jeszcze zapożyczać będziemy skarbów umysłowych. Dzisiaj co innego. Nawet w ojczyźnie wielkich filozofów nie wolno już opierać się na ich wywodach jako na czymś niezbitym i trwałym. Zresztą, niech spojrzy p. Massonius na prace estetyczne, nieliczne wprowadzie, współczesnych polskich pisarzy – Ochorowicza<sup>299</sup> i Chmielowskiego<sup>300</sup> w kwestiach ogólnych, Spasowicza<sup>301</sup>, a szczególnie Klaczki<sup>302</sup>, w opracowaniu pojedynczych postaci literackich. Niech spojrzy, a przekona się, że ludzie co najmniej nie śpią na jawie, że wiedzą przynajmniej to, czego się szeroki świat trzyma, jakie poglądy europejska nauka wypowiada. Przekonałby się p. Massonius, że dziś, o zgrozo!, w dziele estetycznym przystoją nie kontemplacje religijne, lecz znajomość komórek mózgowych, studia psychologiczne, wyjaśnienie walk społecznych, a nawet brudów rodzinnych wielkich pisarzy i artystów. P. Massonius gniewa się, że u dzisiejszych krytyków więcej jest mowy o tendencjach, teoriach, warunkach społecznych *etc.*, pod wpływem których tworzą się arcydzieła sztuki, niż o samych arcydziełach. Trudno! Przecież sam autor pisząc *Szkice estetyczne*, właściwie śpiewał hymn

---

<sup>299</sup> Julian Ochorowicz (1850–1917) – filozof i psycholog polski, jeden z intelektualnych liderów myśli pozytywistycznej; uczony o rozległych zainteresowaniach, m.in. konstruktor mikrofonu oraz pomysłodawca telewizji.

<sup>300</sup> Piotr Chmielowski (1848–1904) – historyk literatury, estetyk i krytyk literacki, jeden z twórców programu polskiego pozytywizmu.

<sup>301</sup> Włodzimierz Spasowicz (1829–1906) – sławny adwokat w Petersburgu; krytyk literacki orientacji realistycznej; główny przedstawiciel nurtu liberalnego w prawie i polityce; zwolennik ugody Polaków z Rosją.

<sup>302</sup> Julian Klaczko, pierwotnie Jehuda Lejb (1825–1906) – krytyk literacki i estetyk; związany z nurtem liberalno-konserwatywnym.

na temat: *Gloria Deo in excelsis*<sup>303</sup>, a nie rozbierał kwestyj objętych obranym tematem. Sztuka jest to kwiat, którego korzenie kryją się głęboko w naturze ludzkiej i warunkach społecznych. Estetyka zaś nie jest sztuką, lecz nauką, która powinna zbadać własności tych zjawisk i warunków przyjaznych lub wrogich rozwojowi. Historia, archeologia i fizjologia wspólnymi siłami muszą dostarczać materiału do wyjaśnienia zjawisk piękna dzisiejszemu estetykowi.

[...] <sup>304</sup>

Na wszystkie bóleci autor wskazuje jedno tylko lekarstwo – pomoc Bożą. Ależ to dziedzina religii – nie estetyki. Autor chce zwalić tendencyjny kierunek w sztuce, więc wzięwszy się za swój dylemat, sam za nim idzie, wali śmiałymi susami i nie widzi, nie czuje, jak pod ciężkimi stopami jego drżą posady logiki. P. Massonius rozumuje tak: Jeżeli artysta naciąga do swej tendencji fakty życia i przyrody, albo wymyśla takowe, by ją uwydatnić jaskrawiej – źle czyni, albowiem ośmiela się poprawiać świat, dzieło Najwyższego artysty. Jeżeli zaś artysta ani naciąga, ani wymyśla faktów, a jednak w dziele swoim uwydatnił wybitną tendencję, to i tak źle czyni, albowiem lepiej by zrobił, gdyby napisał o swojej tendencji artykuł do gazety, a utwór pozbawił „szpecącego” ciężaru. Bóg przeznaczył dzieła sztuki dla odzwierciedlenia piękności swojej, a nie dla pożytku ludzi. Przecież artyści są także ludźmi, a wielcy artyści przede wszystkim ludźmi: to jest według określenia Mickiewicza istotami, które czują

---

<sup>303</sup> *Gloria in excelsis Deo* (łac.) – *Chwała na wysokości Bogu*; incipit hymnu stanowiącego część stałą liturgii mszalnej zarówno w Kościele katolickim, jak i w niektórych denominacjach protestanckich.

<sup>304</sup> Opuszczono fragment wykazujący, że Massonius tworzy filozofię „egoistyczną”.

i cierpią za miliony<sup>305</sup>. Jeżeli tak jest – to nic dziwnego, że w utwory swoje wlewają te myśli, nad którymi głowę łamiemy, te uczucia, które w nas budzą zapal lub oburzenie. Przeciwnie, blahym człowiekiem i niezdolnym artystą jest ten, który poświęcając się jakiemu bądź z „twórczych rzemiosł” nie pochwycił zwątpień umysłu i żalów serca współczesnych mu ludzi. Ale autor wie, że wszystkie wielkie dzieła sztuki ożywione są wielką myślą. By pogodzić swoje twierdzenie z faktem rzeczywistym – wymyśla jakieś konkretne idee. Nie do uwierzenia. Słyszał, że dzwonią, a nie wie, z której strony. Idei nikt jeszcze nie nazwał rzeczą konkretną<sup>306</sup> i to jest oryginalny rzeczywiste wynalazek p. Massoniusa. Ci, z których czerpał swoje zapatrywania (nie wiem, od kogo, bo sam nie wymienia, a idealisci w głównych zasadach estetyki są tak do siebie podobni, że doprawdy trudno rozróżnić<sup>307</sup>), mówią tylko, że idee muszą w dziełach artysty znaleźć konkretny wyraz, i odrzucają przez to symbolikę. Jakim sposobem z konkretnego wyrazu idei zrobił autor konkretne

<sup>305</sup> Aluzja do *Dziadów* cz. III Adama Mickiewicza (scena II, *Wielka improwizacja*, w. 979–980: „Nazywam się milion – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze”).

<sup>306</sup> M. Massonius, *Szkice estetyczne*, s. 32: „idee konkretne nie wyrażają się inaczej, jak w formie konkretnej, artystycznej”; s. 105: „Idea ta nie może być żadną abstrakcyjną zasadą dydaktyczną, a musi być ideą konkretną”. Jednak na s. 96 pisze, „że idee można wyrażać [...] tylko w formie żywej, konkretnej”.

<sup>307</sup> W rzeczowej recenzji pracy Massoniusa Henryk Struve, jej autor, został wpisany do nurtu platońskiego w estetyce i uznany za kontynuatora myśli „Vischera, Lemckiego, Kremera i Libelta”. Recenzent zresztą uznał za błąd założenie Massoniusa o „zupełnym rozbracie pomiędzy sztukami pięknymi a interesami żywioowymi”, gdyż taka teza prowadzi do wniosku, że sztuka „nie jest żadnym czynnikiem w rozwoju cywilizacji” (S. [H. Struve], *Szkice estetyczne, przez Mariana Massoniusa*. Warszawa 1884, „Kłosy” 1884, nr 1011, s. 324–325).

idee, tego pojąć nie mogę. Na str. 83 daje przykład takiej idei, z *Dziewicy orleańskiej* Schillera: „powołanie wielkiego człowieka do czynu przez Boga, działanie jego pod wpływem natchnienia, pokusa, upadek, zlitowanie Boga, ofiara i nagroda – wiekuista radość w Niebiesiech”<sup>308</sup>. „Niepodobna zarzucić cokolwiek temu genialnie ułożonemu planowi”<sup>309</sup> – powiada p. Massonius. Dobrze, ale czyż to konkretna idea?

Nie „z przelewania z pustego w próżne” i innych polonizmów, lecz z całego zacięcia książeczki wnoszę, że powstawała ona pod wyłącznym niemal wpływem literatury rosyjskiej. U nas nawet nie wszczynano poważnie kwestii, czy literatura ma być tendencyjną, czy nie. Wszyscy pisarze, nawet najzefiryczniejsze: Deotyma<sup>310</sup> i Hajota<sup>311</sup>, wypowiadają swoje żale i aspiracje. Nie zawsze, prawda, mogą jasno to zrobić, lecz nie przeszkadza, aby cała nasza literatura była tendencyjną. A to dlatego,

---

<sup>308</sup> Białobłocki przypisuje Massoniusowi słowa Antoniego Edwarda Odyńca, zresztą dość mocno je przykrawając. Na s. 83 *Szkiców estetycznych* czytamy: „Odyniec w przedmowie do swojego tłumaczenia tej tragedii powiada: «Celem poety była nie sama tylko osobista historia Joanny, ale też razem historia natchnionego ducha w człowieka, we wszystkich swych najważniejszych epokach: Epoki te w sztuce jego są: *Powołanie*, światło łaski, zstępujące z wysoka; siła ducha, gromadząca się wewnątrz; wyrzeczenie się ziemi dla Nieba. *Działanie*: moc cudowna nad wypadkami i ludźmi; pokorna bierność woli i natury ludzkiej. *Doświadczenie*: pokusa (Czarny Rycerz), ułomność serca bez uczestnictwa woli; żal i pokuta. *Zlitowanie*: powrót łaski i mocy, jak rzeczywiście w Joannie przed męką; i na koniec *Ofiara*, potwierdzająca Prawdę; i nagroda wszystkiego – po krótkiej boleści na ziemi wiekuista radość w Niebiesiech»”.

<sup>309</sup> M. Massonius, *Szkice estetyczne*, s. 84; cytat urwany.

<sup>310</sup> Deotyma – pseudonim Jadwigi Łuszczewskiej (1834–1908), poetki.

<sup>311</sup> Hajota – pseudonim Heleny Janiny Pajzderskiej (1862–1927), pisarki.

że u nas nie ma stronnictw najskańniejszych, nie wyłączając konserwatystów, które by nie pragnęły jakiegokolwiek zmiany. Toteż i krytyka nasza nigdy nie przeczyła, by pisarze nie mieli prawa w utworach przeprowadzać poważnej myśli. W Rosji inaczej. Tam pewne całe partie stoją wytrwale od dawna, jedne przeciwko całej falandze pism myśli wyzwolonej, w obronie „sztuki dla sztuki”. Lecz to tylko teoretycznie, praktycznie zaś to hasło da się tak sformułować: „jest dobrze, chodźcie więc poeci i sztukmistrze do nas i bierzcie z naszego spokoju i wesołości wzory do swych arcydzieł, bawcie nas obrazami wschodu i zachodu słońca, rozczulajcie opisem liści spadających z drzew. A wy, talenty potężne, którym serce pęka na widok nędzy ludzkich, odwróćcie wasze oczy od nich, zagłuscie współczucie, a talent swój zużywajcie na rzeczy «pięknę». Sztuka wasza szczytów wtedy dosięgnie”.

Jest więc w tym hasle coś innego niż tendencyjne naciąganie faktów do swoich przekonań. Cześć bałwochwalcą dla talentów „prawdziwych” zapożyczył autor, zdaje mi się, od Bielińskiego<sup>312</sup>, również rosyjskiego krytyka, z młodzieńczej epoki jego zawodu. Z tego samego źródła pochodzi i myśl, jakoby „prawdziwie” estetyczne wrażenie od dzieł sztuki powinno być po prostu osłupieniem bezmyślnym, bo niekrytycznym zachwytem pięknoscią arcydzieła. Bieliński w późniejszym wieku odrzucił to przekonanie i nikt aż dotąd po nim nie podnosił go nawet.

Wchodzić w szczegóły pracy p. Massoniusa nie będę. Nie mają one żadnej wartości ani nawet nowości, choćby w pojęciu i opracowaniu. Bawi nas tylko od czasu do czasu poważne orzeczenie, że „zdanie autora” Rafael jest największym malarzem, Goethe największym poetą itd. Autor pod niebiosa wynosi idealizm, toleruje realizm

<sup>312</sup> Wissarion Bieliński (1811–1848) – rosyjski pisarz i wpływowy krytyk literacki.

i z błotem miesza naturalizm. Nie będę się z nim spierał, bo jak bronieni przez niego, tak i napadnięci żadnych korzyści nie mają lub szkód nie ponieśli. Recepty jego dla tworzenia dzieł historycznej i religijnej treści również i bez moich nawoływań nikt nie przyjmie. Po cóż więc na próżno tracić słowa?!





Marian Massonius<sup>313</sup>

## Odpowiedź p. Błbłckiemu w kwestii estetyki

Mając sobie wyznaczony przez Redakcję „Przeglądu” bardzo niewielki kawałek miejsca, nie mogę wyczerpująco rozebrać ogłoszonej w „Dodatku” marcowym recenzji pracy mojej pt. *Szkice estetyczne* i muszę odpowiedzieć na najważniejsze tylko z zarzutów, jakie mi zrobił szanowny recenzent.

Zarzuty te są następujące:

1) *Szkice estetyczne* są owocem zwątpienia w siłę ludzką i żywotność społeczeństw. 2) Główne ich założenia wynikają „z głębi mojej duszy”, ja zaś staram się obłudnie podać je za wynik postulatów naukowych. 3) Nie znam prac estetycznych pisarzy spółczesnych – p. Błbłcki wymienia: Ochorowicza, Chmielowskiego, Spasowicza i Klaczkę. 4) Nie znam filozofii spółczesnej. 5) Rozumuję w sposób następujący:

Jeżeli artysta naciąga do swojej tendencji fakty życia i przyrody, albo wymyśla takowe, aby ją uwydatnić jaskrawiej – źle czyni, albowiem ośmiela się poprawiać świat, dzieło Najwyższego Artysty. Jeżeli zaś artysta ani naciąga, ani wymyśla faktów, a jednak w dziele swoim uwydatnił wybitną tendencję, to i tak źle czyni, albowiem lepiej by

---

<sup>313</sup> Biogram autora – zob. przyp. 293, s. 185.

zrobił, gdyby napisał o swojej tendencji artykuł do gazety, a utwór pozbawił szpecącego ciężaru<sup>314</sup>.

6) Nie pojmuję, że „błahym człowiekiem i niezdolnym artystą jest ten, który nie pochwylił zwątpień umysłów i żalów serca współczesnych mu ludzi”<sup>315</sup>. 7) Nie zrozumiawszy tego, co pisali idealisci o „konkretnym wyrazie idei”, zrobiłem z tego jakieś „konkretne idee”. 8) Nie rozumiem, że literatura polska musi być tendencyjną, bo nie ma u nas partii, która by jakichkolwiek zmian nie pragnęła. 9) Ośmielam się pisać, że „zdaniem moim” Rafael jest największym malarzem, Goethe największym poetą itd., co „bawi” p. Błbłckiego.

Pierwsze cztery założenia sz. recenzenta nie mają żadnego znaczenia, bo jeżeli nawet przypuścimy, że każde z nich jest najzupełniej prawdziwe – stąd jeszcze na żaden sposób nie wynika, aby choć jedno słowo w *Szkicach estetycznych* było fałszywe. Łatwo byłoby dowieść, że i te cztery zarzuty p. Błbłckiego nie mają podstaw logicznych, ale na to nie pozwalają wyznaczone mi przez Redakcję „dwie stronicę”. Co do 5). Nie rozumiem w sposób przypisany mi przez p. Błbłckiego. Powiadam, że jeżeli artysta naciąga fakta, źle czyni, nie dlatego, że się ośmiela poprawiać dzieło Najwyższego Artysty, ale dlatego, że naciąga, a zatem przedstawia fałszywie, a w sztuce prawda jest konieczną; że gdzie jest tendencja, tam musi być

---

<sup>314</sup> B. Błbłcki [B. Białobłocki], [rec.] *Szkice estetyczne p. M. Massoniusa*. Warszawa 1884, str. 114, „Dodatek Miesięczny do czasopisma Przegląd Tygodniowy” 1885, półrocze pierwsze, s. 395 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 187). W oryginale jest: „by ją uwydatnić”, epitet „szpecący” jest ujęty w cudzysłów.

<sup>315</sup> U Białobłockiego (*ibidem*): „Przeciwnie, blahym człowiekiem i niezdolnym artystą jest ten, który poświęcając się jakiemuś bądź z «twórczych rzemiosł», nie pochwylił zwątpień umysłu i żalów serca współczesnych mu ludzi”.

naciąganie faktów, a zatem nie ma dzieł, w których by artysta mógł „uwydatnić wybitną tendencję” bez naciągania faktów. O poprawianiu zaś dzieła Bożego mówiłem na innym miejscu i z innego powodu, a mianowicie: że jeżeli artysta pragnie uwydatnić mądrość i dobroć Bożą, a w tym celu naciąga fakta, to nie osiąga celu, bo okazuje nie że Bóg tę rzecz mądrze i dobrze urządził, lecz że on urządziłby ją jeszcze mądrzej i lepiej. Co do 6). Niech p. Błbłcki powie, jakie „zwątpienia umysłu i żale serca społecznych im ludzi” (gdybyż w ogóle ludzi, ale koniecznie „społecznych”!) pochwycili Fidasz i Praksyteles<sup>316</sup>, jakie Petrarca<sup>317</sup>, Walter-Scott<sup>318</sup>, Rafael i Mozart? Co do 7). Jeżeli używam wyrażenia: „idee konkretne”, to nie znaczy wcale, abym przekreślił słowa estetyków-idealistów, a tylko, że nie mogłem znaleźć lepszego wyrazu na oznaczenie idei, które się nie wyrażają inaczej, jak tylko w formie konkretnej. Jeżeli zaś p. Błbłcki wskaże wyraz właściwszy, chętnie go nadal będę używał. Ciekawym też jest, że sz. recenzent sądzi, że ja za przykład idei konkretnej podaję plan *Dziewicy orleańskiej*, podczas gdy ja w broszurze mojej powiadam, że *Dziewicę orleańską* uważam za dzieło w ogólnej kompozycji chybione i właśnie dlatego, że Schiller wziął do opracowania ideę niekonkretną. Okazuje to, jak uważnie p. Błbłcki czytał książkę, którą krytykował<sup>319</sup>. Co do 8).

<sup>316</sup> Praksyteles – rzeźbiarz grecki, działający głównie w Atenach pierwszej połowy IV w., wnuk rzeźbiarza o takim samym imieniu, dużo od niego sławniejszy.

<sup>317</sup> Francesco Petrarca (1304–1374) – jeden z najważniejszych poetów w literaturze włoskiej i powszechnej.

<sup>318</sup> Walter Scott (1771–1832) – znakomity pisarz szkocki, autor poczytnych powieści historycznych.

<sup>319</sup> W ostrej replice (*Odpowiedź na odpowiedź p. Massoniusa w kwestii estetyki*, „Przegląd Tygodniowy” 1885, nr 28, s. 394) Białobłocki odrzucił kontrargumenty oponenta, przypomi-

Jeżeli u nas wszystkie partie pragną pewnych zmian, to stąd nie wynika wcale, aby sztuka polska powinna być tendencyjną, gdyż zmian tych autorowie nasi pragną jako obywatele, nie jako artyści. Jeżeli więc na tej zasadzie mamy od sztuki polskiej wymagać tendencji, to z równą słusnością powinniśmy jej żądać i od nauki, ponieważ matematycy, przyrodnicy i lekarze są tak samo jak artyści obywatelami kraju i równe dla niego mają obowiązki. Co do 9). Nie rozumiem, co tu „bawi” p. Błbłckiego? Ani Rafael, ani Goethe nie są uznani powszechnie i jednogłośnie za największych w swojej sztuce mistrzów. Nad Goethego wielu przekłada Shakespeare’a, a od Rafaela niektórzy wyżej stawiają Michała Anioła<sup>320</sup>. Jeżeli więc powiadam, że Rafael i Goethe najwięksi są „moim zdaniem”, to znaczy tylko, że zdania tego nikomu nie narzucam.

W ogóle p. Błbłcki bardzo mało pisze o tym, co jest w mojej broszurze, daleko zaś więcej o tym, czego w niej nie ma. Przypisywał mi niektóre zdania, których w całej broszurze nie ma, a niektóre wprost przeciwne tym, które ja wypowiadałem.

Do takich zdań, przypisanych mi przez sz. recenzenta, należą:

1) „Człowiek tworzy dlatego, że to się Bogu podoba, odtworza to, w czym się Bóg przegląda; geniusz i talent zjawia się, bo Bóg tego chce”. Są to zdania bardzo słuszne i bardzo dobrze znane, ale nigdzie w *Szkicach estetycznych* niewypowiedziane. P. Błbłcki zaś powiada nawet, że ja w ten sposób „powtarzam teorię Hegla, Kremera i Libelta”!

---

nając, że cytował go z podaniem konkretnej strony książki i podając dodatkowe cytaty potwierdzające, iż gruntownie przeanalizował krytykowaną pracę.

<sup>320</sup> Michał Anioł, właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti (1475–1564) – jeden z najwspanialszych twórców włoskiego odrodzenia.

2) „Człowiek jest panem i koroną wszechświata, wszystko istnieje dla niego, ludzkość jest prowadzoną do wiecznej szczęśliwości. Nauka, sztuka, prawo istnieją nie jako samodzielne usiłowania człowieka do osiągnięcia szczęścia, lecz tylko jako objaw chwały i wdzięczności ludzkiej”. Ani takiego, ani podobnego do tego zdania w całej mojej broszurze nie ma.

3) Zdanie, jakoby „prawdziwie estetyczne wrażenie od dzieła sztuki powinno być po prostu osłupieniem bezmyślnym, bo niekrytycznym zachwytem pięknnością arcydzieła”, zostało najniesłuszniej przypisane nie tylko mnie, ale i znakomitemu krytykowi rosyjskiemu Bielińskiemu. Ja pisałem, że wrażenie estetyczne może być niekrytycznym, a nie stać wcale niżej od wrażenia, przeprowadzonego przez krytykę i właśnie dlatego, że wrażenie estetyczne niekrytyczne nie jest jeszcze przez to wrażeniem bezmyślnym, tj. zdanie wprost przeciwne temu, które mi sz. recenzent przypisuje: pisałem też, że wrażenie estetyczne zawsze powinno poprzedzać krytykę, choćby dlatego, że w przeciwnym razie nie mielibyśmy czego krytykować, bo treść dzieła sztuki poznajemy nie inaczej, jak przez wrażenie. Bieliński także pisał co innego, ale to już do rzeczy nie należy.

Przeczytawszy książkę moją w najwyższym stopniu nieuważnie, właściwie przejrzawszy ją tylko, p. Błbłcki powziął o jej dążności najmylniejsze wyobrażenie, mianowicie, że celem jej jest propaganda kościelna! Jedyną podstawą takiego mniemania jest, że zasady tej pracy zgodne są z dogmatami religii. To jeszcze wcale nie racja. Celem pracy mojej jest – przekonać czytelników o prawdziwości poglądów estetycznych, o których prawdziwości ja sam jestem przekonany, a mianowicie, że: 1) Piękno ma wartość własną, równą Prawdzie i Dobru i przeto sztuka nie potrzebuje żadnych tendencji. 2) Wszelka tendencja

psuje dzieło sztuki. 3) Myśl, czyli idea dzieła sztuki, nie jest wcale tym, czym jego tendencja. 4) Idealizm jest jedynym racjonalnym kierunkiem w sztuce. 5) Idealizm ściśle należy rozróżniać od marzycielstwa, od niedorzecznego usiłowania upiększania prawdy oraz od egzaltacji. 6) W dzisiejszych czasach tak sztuka, jak i pojęcia o niej znajdują się w stanie bardzo niskiego upadku.

Jakkolwiek błahą i mało wartą może być moja praca, jest ona jednak pracą naukową i powinna być krytykowaną ze stanowiska naukowego, z którego nie ma ani klerykaizmu, ani konserwatyzmu, ani postępowości, a jest tylko prawda i błąd. W nauce wszystko jedno, czy pewne zdanie jest zgodnym z dogmatami religii, czy niezgodnym, starym czy nowym, popularnym czy powszechnie wyjaśnianym, opartym na spekulacji logicznej czy na fizjologii, a chodzi jedynie o to, czy jest ono prawdziwym, czy błędnym? P. Błbłcki tego nie rozumie i dlatego zamiast dowodzić błędności moich założeń, ogranicza się na skonstatowaniu, że nie zgadzają się one z teoriami estetycznymi „nowymi” i „dzisiejszymi”, jak gdyby dzisiejszość była synonimem prawdziwości lub dawniejszość synonimem błędności. Toteż z wyjątkiem kilku uwag o tendencji w sztuce nie zbija, a nawet nie próbuje zbijać moich założeń, a tylko albo gorszy się moją ignorancją, o której sądzi, że z dziś panujących teorii estetycznych o jednych wcale nie wspominam, z innymi się nie zgadzam, co podług szanownego recenzenta jest niemyślnym dowodem, że tych teorii nie znam, albo zastanawia się, co by to było, gdybym przeczytał dzieła, których podług niego nie czytałem.

P. Błbłcki sam w końcu powiada, że

w szczególności pracy p. M. wchodzić nie będę; nie mają one żadnej wartości ani nawet nowości, choćby w pojęciu i opracowaniu... nie będę się z nim spierał, bo jak bronię

przez niego, tak i napadnięci, żadnych stąd korzyści nie mają lub szkód nie ponieśli<sup>321</sup>.

To, jak mi się zdaje, oznacza, że praca moja niewartą jest recenzji; w takim razie najlogiczniej było jej nie pisać; a skoro się ją pisało, to wypadało koniecznie „spierać się” ze sobą, bo recenzja nie może być niczym innym, jak tylko motywowaną pochwałą albo motywowaną naganą, a zaś motywowana nagana jest właśnie „sporem” recenzenta z krytykowanym autorem. Bez tego nie ma recenzji, a jest tylko, że użyję raz jeszcze zganionego przez pana Błbłckiego wyrażenia – „przelewanie z pustego w próżne”.

---

<sup>321</sup> B. Błbłcki [B. Białobłocki], [rec.] *Szkice estetyczne...*, s. 395 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 190–191); cytat nieco zmodyfikowany.





# PRZED POLEMIKĄ WŁAŚCIWĄ



W. [Stanisław Witkiewicz<sup>322</sup>]

## Malarstwo i krytyka u nas. I

Sprawdzając faktami wartość zdania: „krytyka jest łatwą, a sztuka trudną”<sup>323</sup> – przychodzi się do przekonania: iż jest to pusty ogólnik, kłamstwo konwencjonalne, używane w polemikach prac artystów dla zbitcia zarzutów stawianych przez krytykę lub przez krytyków względnych<sup>324</sup>, chcących dać pewne moralne zadosyćuczynienie artystom za wytknięcie słusznych czy niesłusznych wad w ich dziełach.

W rzeczywistości zaś, zestawivszy to, co dokonała sztuka, pozytywny, dodatni rezultat widniejący w jej dziełach, z tym, co dokonała krytyka, z chaosem panującym w teorii, widać olbrzymią różnicę na niekorzyść tej ostatniej. Krytyka więc łatwą nie jest!

Już to samo, że do atrybucji<sup>325</sup> krytyków należy wskazywanie błędów artystom i pośrednictwo między sztuką a publicznością, często nie stojącą na poziomie danego rozwoju sztuki – to samo już każe żądać od krytyków wiedzy w żadnym razie nie niższej od umiejętności artystów.

---

<sup>322</sup> Biogram autora – zob. przyp. 3, s. 91.

<sup>323</sup> Słowa z *L'art poétique* Nicolasa Boileau-Despréaux (1626–1711), funkcjonujące na zasadzie autonomicznego aforyzmu.

<sup>324</sup> Względny – tu: zmieniający oceny ze względu na okoliczności, niesprawiedliwy.

<sup>325</sup> Atrybucja (łac.) – tu: kompetencja, właściwy zakres działania.

Artyści w ogóle są rasą bardzo subiektywną. *Chacun fait la théorie de son talent*<sup>326</sup> – każdy z tego, co jest w stanie przez pryzmat swego temperamentu dojrzeć w naturze, tworzy jedyny i wyłączny zakres prawdziwej sztuki<sup>327</sup>. Ta wiara w siebie, upór i zaciekłość dochodzące do fanatyzmu, z jakimi się trzyma swego kierunku, jest cechą konieczną artysty, stanowi o jego indywidualności, jest siłą która mu daje możliwość zwalczania trudności stawianych przez życie i sztukę

Po prostu, większość artystów jest i musi być maniakami.

W świecie ludzkim, jak w całej naturze, rządzą jedne i te same prawa. Jak wielkie słońca krępują ruch samodzielny mniejszych brył planetarnych i zmuszają je do krążenia w sferze swojej siły ciężenia, tak samo potężne geniusze zmuszają słabsze talenta do abdykowania z ich cech indywidualnych, do zatracenia osobistości i wejścia w sferę naśladownictwa.

Jest to jedna z głównych sił tworzących kierunki w sztuce. Wpływ ten, idąc dalej, ogarnia wszystkie umysły danej epoki i wytwarza to, co nazywa się smakiem, pewną sumę upodobań, które wskutek właściwości ludzkiego umysłu, formułowania swoich wrażeń w pojęcia stają się w końcu p r a w a m i. To przeniesienie cech i zalet osobistych pewnego talentu w sferę ogólnych, obowiązujących dla wszystkich innych talentów prawd i prawideł

---

<sup>326</sup> *Chacun fait la théorie de son talent* (fr.) – każdy tworzy teorię na miarę swojego talentu.

<sup>327</sup> Parafraza słynnego twierdzenia E. Zoli: *L'œuvre d'art est un coin de nature vu à travers un temperament* („Dzieło sztuki to wycinek natury, widziany za pośrednictwem temperamentu”), sformułowanego po raz pierwszy w 1865 r. w artykule *Proudhon et Courbet*, który wszedł do zbioru *Mes haines* [Moje nienawiści], Paris 1866, s. 24; miało ono kilka wersji i rozmaicie też było tłumaczone na polski.

prowadzi w końcu do ostatecznego zmanierowania się danego kierunku; sztuka spętana smakiem wynaturza się i martwieje.

Jeżeli na tym przełomie zjawi się nowa indywidualność dość silna, by porwać za sobą umysły, to zwyciężywszy rutynę, ożywia sztukę. Lecz biada temu, kto nie ma dosyć sił do zwycięstwa. Zginie samotny, zapoznany, pogardzony.

Historia sztuki na każdej stronicy podaje świetne dowody powyższych twierdzeń.

Michał Anioł traktował bardzo lekko Tycjana<sup>328</sup>; przyznając mu pewne zalety w malowaniu, twierdził, że nie umie rysować<sup>329</sup>; pejzaże uważał za przedmiot warty najlichszych talentów, a olejne malarstwo za zabawę godną kobiet. – Wiadomo, że w rezultacie wynaturzony barok doprowadził do ohydy to, co stanowiło wartość dzieł Michała Anioła.

Dziś ciągle widzimy jeszcze te same przykłady: Wiktor Hugo, Wagner<sup>330</sup>, Zola, każdy staje jako jedyny właściciel recepty na ostatnie słowo doskonałości w zakresie tej sztuki, którą uprawia.

U nas Matejko skrępował krakowską szkołę, zabił ją siłą swej indywidualności malarskiej i stara się skuć w pęty swych katolicko-artystycznych doktryn.

Tu właśnie jest miejsce dla krytyka.

---

<sup>328</sup> Tiziano Vecelli (Vecello; ok. 1489–1576) – uczeń Giovaniego Belliniego (ok. 1430–1516), jeden z największych malarzy włoskiego renesansu.

<sup>329</sup> Uogólnienie opinii o *Wenus* Tycjana, której – według Giovaniego Lorenzo Berniniego (1598–1680) – Michał Anioł miał odmówić walorów rysunkowych: „gdyby ci malarze umieli rysować, byłiby aniołami, a nie ludźmi”.

<sup>330</sup> Richard Wagner (1813–1883) – najznacniejszy i najbardziej uwielbiany w swojej ojczyźnie i na świecie kompozytor niemiecki połowy XIX w., autor wielu głośnych dramatów muzycznych, teoretyk sztuki, reformator teatru.

W duszną atmosferę rutyny wprowadzić świeże powietrze prawdy, przeciwdziałać manierze, wykazać względną tylko wartość kierunków i istotną wartość talentów, jest to strzec sztuki od chwilowych zamie-  
rań, i ułatwiać jej ciągły rozwój.

Krytyk to sumienie artysty, samowiedza sztuki, wielka, otwarta żrenica prawdy, nie zaproszona żadnym prochem subiektywizmu. Żeby być takim, krytyk musi stać ponad swoim czasem, ponad smakiem współczesnych, ponad kierunkami mającymi największe uznanie chwili i ponad tymi, które, wydawszy pewną ilość dzieł oznaczonych swoim charakterem, umarły.

Artysta drogą intuicji pozwalającej mu z kilku rysów zapamiętanych z natury odtwarzać całość pewnych zjawisk, dochodzi do stworzenia dzieła sztuki. – Krytyk musi to samo rozumieć, być w stanie wyłomaczyć istotę tych zjawisk, a przynajmniej mechanizm ich powstawania. – Krytyk musi wiedzieć to wszystko, co mogą umieć artyści. Powinien wiedzieć lepiej od malarza, jak się tworzy obraz, jakkolwiek nie jest obowiązany umieć go zrobić. Ściśle biorąc, między artystą a krytykiem różnica leżeć będzie tylko w tym, że kiedy pierwszy to, co czuje i myśli, jest w stanie wyrazić za pomocą środków danej sztuki, to krytyk, wiedząc wszystko, co trzeba zrobić, żeby daną myśl środkami danej sztuki wyrazić, nie będzie mógł sam tego dokazać.

Obiektywizm, posunięty do możliwych granic, jest koniecznym warunkiem krytyki.

Żadnych smaków, żadnych upodobań. Krytyk tłumaczy naturę artystycznych zjawisk, nie mówiąc wcale, czy mu się podobają lub nie.

Że tak pojęty krytyk – a taki tylko spełnia swoje zadanie – musi mieć ogromną wiedzę, jest jasnym.

Jeżeli weźmiemy tylko malarstwo, które od czasu, jak przestało być składową częścią architektury, stało się

sztuką samodzielną i zagarnia olbrzymi zakres stworzenia: to wszystko, co w naturze jest kształtem, barwą, światłem, i to wszystko, co z człowieka za pomocą światła, barwy i kształtu da się wyrazić, jeżeli od krytyka zażądamy istotnej w tym kierunku wiedzy, zażądamy tyle, że ledwie pojedynczy umysł zdoła temu wystarczyć. Tysiące rodzajów oświecenia, nieobliczona w kombinacjach gra barwy, tysiące rodzajów kształtów ciągle zmiennych – jednym słowem wszystko, co można widzieć – oto sfera, w której pracuje tysiące malarzy, każdy badając i wykazując jedną tylko stronę niezmiernego bogactwa natury. Ponad nimi to stać musi krytyk i uwzględniając wszystkie subiektywne cechy pojedynczych talentów, wydobyć z ich dzieł to, co stanowi stałą zasadę podstawową sztuki, zasadę, która je ze sobą łączy i stanowi o ich istotnej wartości.

Krytyka sztuki w obszerniejszym znaczeniu jest jej teorią – filozofią.

Sprawozdawcy piszący o sztuce bieżącej, notujący z dnia na dzień objawy jej życia powinni popularyzować tylko ściśle – jeżeli są jakie – o niej pojęcia. Oczywiście, że wartość sądu krytyka zależy od jego kryterium, od tej miary, jaką będzie stosował, sądząc. Znalezienie właściwej jest dla krytyka kwestią bytu – szkopułem, o który rozbiło się już tyle umysłów i systemów.

Pominąwszy całą estetykę, spekulującą cudacznymi dedukcjami o pięknie, dobrze i prawdzie i silącą się objaśnić jedną zagadkę czymś jeszcze trudniejszym do pojęcia – sztukę Bogiem – estetyka, która poruszywszy umysły, oddawszy nauce niechęć pewne pośrednie korzyści, schodzi dziś ze świata, nie objaśniwszy nic z istoty artystycznej twórczości<sup>331</sup>. – Piękno, Dobro, Prawda, Bóg pozostały do dziś takimi samymi tajemnicami. W naj-

---

<sup>331</sup> Por. B. Błbłcki [B. Białobłocki], [rec.] Szkice estetyczne..., s. 391–397 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 183–191).

nowszych czasach widzimy zwrot stanowczy. Jest to jakby rezygnacja z dociekania ostatecznych prawd i chęć zbadania przynajmniej samego mechanizmu tworzenia się artystycznych zjawisk. Krytyka ta, ta nowa estetyka, oparła się na metodzie porównawczego zestawienia rozmaitych epok w rozwoju sztuki z współczesnymi im zjawiskami społecznymi i umysłowymi i dziś już dała w rezultacie wiele obserwacji, prawd nawet, o których się do niedawna filozofom nie śniło<sup>332</sup>.

Nade wszystko, wykazawszy względność tego, co uważano za krańcowe, bezwzględne, już osiągnięte ideały w sztuce, rozszerzyła zakres rozwoju sztuki w niezmierną dal przyszłości. Odrzuciwszy zaś oderwane rozumowania o pięknie i badając sztukę ciągle w związku z człowiekiem, wykazała zależność pewnych w niej objawów od pewnych epok historycznych, przymiotów rasy i temperamentu artysty<sup>333</sup>.

Zdobycie tej ostatniej prawdy jest wielce ważnym w stosunku do sposobu kształcenia się artystów. Jeżeli kiedy światło tej krytyki oświeci areopagi akademickiej mądrości, będziemy od razu uczyli się tego, co nam jest właściwe i potrzebne, zamiast krępowania swego umysłu przeżywaniem sztuki Greków, Rzymian lub Włochów z czasów odrodzenia.

Ostatecznym wnioskiem tej krytyki musi być, że istota sztuki wtedy tylko będzie poznana, kiedy wiadomą będzie istota ludzkiej duszy. Zadanie to, jeżeli tylko jest do osiągnięcia, zależy jedynie od postępów psychologii.

---

<sup>332</sup> Aluzja do *Hamleta* Shakespeare'a, a zarazem przywołanie II cz. *Dziadów*, w której zostały one użyte jako motto.

<sup>333</sup> Odwołanie do tzw. trzech determinant Taine'owskich, w których czynnik środowiska został zamieniony na czynnik temperamentu, eksponowanego przez Zolę.



Tu mimo woli przychodzą na myśl znakomite prace Hipolita Taine'a.

Jednakże, godząc się w zupełności na jego metodę, na ścisłość planu, według którego jest zbudowana, nie można nie widzieć luk w dowodzeniu, pewnych zastrzeżeń w rozumowaniu jakby dawnego estetyka, który w nim pokutuje; co wynika trochę z jednostronnego literackiego punktu widzenia, bez ścisłego odgraniczenia samych materialnych warunków twórczości w każdym odłamie sztuki.

Tak np. chcąc dowieść, że ściśle naśladowanie natury nie jest ostatecznym zadaniem sztuki, czyli że możliwie ścisła prawda, osiągnięta przypuścmy w obrazie, nie jest najwyższą jego zaletą, przytacza obrazy Dennera<sup>334</sup>. Są to głowy starców wypracowane *à la loupe*<sup>335</sup>, jak sam powiada, nie wiedząc, że tym samym zbija swoje twierdzenie. Oko ludzkie nie jest lupą. Prawda malarska, zbudowana na zmyśle wzroku, jest wtedy tylko prawdą, jeżeli odpowiada naturalnemu jego ustrojowi. To, co malował Denner, jest dobrym w dziele dermatologa traktującym o zmianach zachodzących w skórze pod wpływem starości, lecz fałszem z punktu malarskiego, gdyż z odległości, z jakiej malarz musi patrzeć na odtworzony przedmiot, nie można widzieć tego, co Denner maluje. Nie tylko malarz, ale żaden człowiek, oprócz chorobliwych krótkowidzów, nie patrzy tak na przedmioty, jeżeli chce widzieć ich całość.

---

<sup>334</sup> Balthasar Denner (1685–1749) – portrecista i miniaturzysta niemiecki, który przedstawiał chętnie osoby stare, oddając z ogromną dokładnością przypadłości wieku.

<sup>335</sup> *À la loupe* – pod lupą, z dużą szczegółowością i dokładnością. Taine z wielkim uznaniem odnosi się do metody Dennera, poświęcając mu cały akapit w *Filozofii sztuki* (H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Lwów 1911, t. 1, s. 20–21).

Jeżeli pomimo olbrzymiej erudycji, bardzo subtelnej obserwacji i jasno sformułowanego zadania, Taine popełnia błąd tak zasadniczy, jest to dla nas miarą, do jakiego stopnia krytyka nie jest łatwą.

Bądź co bądź na lądzie Europy Francuzi mają dziś najlepszych krytyków. – Bo też tylko naród, mający żywą, od wielu lat ciągle odmładzającą się sztukę i nieprzebrane skarby artystyczne dawnych czasów, może mieć żywą, samodzielną i wszechstronną krytykę. Zalety te widać nie tylko w ścisłych, naukowych dziełach, ale i w krytyce bieżącej. Tak pogardzany u nas Albert Wolff<sup>336</sup> może być wzorem treściwego, jasnego formułowania charakteru obrazów czy rzeźby i ciągłego trzymania się na równi ze sztuką, która zawsze wyprzedza teorie.

Gorzej jest w Niemczech z krytyką, bo gorzej ze sztuką. Niemcy, posiadając zdolność i skłonność do tworzenia pojęć ogólnych, nie posiadają obok tego zmysłu obserwacyjnego. Stąd też ich pojęcia ogólne są często banalnymi ogólnikami – przy wszystkich pozorach poważnego sądu. Mniej żywi, mniej szczerze idący za wrażeniem, długo muszą pracować, żeby wyjść z raz utartej kolei formułek. Jeżeli malarstwo wydobywa się już w Niemczech z powijków sztucznie pielęgnowanego klasycyzmu, udanej naiwności i religijności, to krytyka brnie w sferze kategorii ustanowionych nie ze względu na charakter dzieła sztuki, lecz na jego przedmiot – jego bajkę<sup>337</sup>. Nigdzie z taką pedanterią nie trzymają się śmiesznych klasyfikacji

---

<sup>336</sup> Albert Wolff (1835–1891) – pisarz, dramaturg, dziennikarz i krytyk sztuki. Bardzo wpływowy we Francji, opinii w Polsce naraził się pogardliwą oceną *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki, którego na domiar złego nazwał Austriakiem.

<sup>337</sup> Bajka – tu: fabuła; Witkiewicz chętnie używa tego słowa w jednym z jego dalszych znaczeń – z zamiarem upodrzednienia tematu względem wykonania.

malarstwa na religijne, historyczne, *genre* (?)<sup>338</sup>, zwierzęta, pejzaż, martwa natura!

Jest to właśnie krytyka martwa i mająca przynajmniej jedną zaletę: jest konsekwentną. Swoją fałszywą miarę stosuje umiejętnie, loicznie<sup>339</sup> – wie, czego żąda.

A u nas?

Wstrzymajcie śmiech, przyjaciele!

Idealne pojęcie realnej rodzajowości nadaje mu ton moralny, który, łącząc się harmonijnie z technicznym materialnym tonem malowidła, podnosi je nad powszedniość rutynicznej faktury<sup>340</sup>.

(Nie-Apelles<sup>341</sup> w „Kurierze Warszawskim” o portrecie Horowitza.)

Oto, co się nazywa mówić jasno i z przekonaniem, że czytelnicy są absolutnymi głupcami!

Dużo złego można zarzucić naszym artystom, biorąc jednak względnie<sup>342</sup> do niesłychanych trudności, jakie im stawia życie, trzeba przyznać, że zrobili wiele i że w ogólnym rachunku artystycznych nabytków dziewiętnastego wieku stanowić będą mały, ale czysty zysk cywilizacji.

---

<sup>338</sup> *Genre*, właśc. *peinture de genre* (fr.) – malarstwo rodzajowe, obierające za temat sceny z życia codziennego, przedstawienie obrzędów czy obyczajów. Na drugą połowę XIX w. przypadł największy rozwój sztuki o takich treściach.

<sup>339</sup> Loicznie – logicznie; w języku Witkiewicza często występują formy: loika, loiczny.

<sup>340</sup> Cytowany fragment zamyka opis *Portretu dziewczynki* Leopolda Horowitza, opublikowany przed prawie dziesięcioma laty (Nie-Apelles [B. Zawadzki], *Przechadzki po salonie Wystawy Sztuk Pięknych*, „Kurier Warszawski” 1876, nr 50 z 3 marca).

<sup>341</sup> Nie-Apelles – pseudonim Bronisława Zawadzkiego (1849–1905), dziennikarza i tłumacza, m.in. *Estetyki* Karla Lemckiego; nadproduktywny krytyk artystyczny.

<sup>342</sup> Biorąc jednak względnie – biorąc jednak pod uwagę.

Jakże smutno będą wyglądali przy tym nasi estetycy i krytycy!

Przytoczony wyżej frazes jest jednym z tysiąca retorycznych kozłów, które nasza krytyka przewraca, nie mogąc dojść do prawdy, a nie chcąc się przyznać do zupełnego nieuctwa.

Minęły już dobre czasy, kiedy krytyk zadawałniał się nadaniem miana „polskiego Rafaela, Van Dycka<sup>343</sup> lub Rubensa<sup>344</sup>”, dobre czasy!<sup>345</sup> w których jednak już śp. Chirurg Filozofii (Wilkoński)<sup>346</sup> wyśmiewał się z tej metody sążenia.

W miarę, jak zaczynano więcej się interesować sztuką, krytyka nasza przyswoiła sobie cały żargon konwencjonalnych wyrażen, których do dziś dnia używa, wzbogacając je coraz nowymi, a nie zdając bynajmniej sobie sprawy z ich znaczenia. Żargonem tym też wykpiwa się tam, gdzie trzeba mówić o samej sztuce, przypuśćmy o malarstwie.

Cóż za bogactwo stylu!

Naprzód, w miarę jak artysta wznosi się na wyższe szczeble sławy, on i jego obraz dostają coraz nowe nazwy: obrazek, obraz, utwór, dzieło, dzieło miarodajne<sup>347</sup> (!), płótno – i wreszcie kreacja! Młody malarz, młody, ale zdolny,

---

<sup>343</sup> Anthony van Dyck (1599 – 1641) – malarz flamandzki, wybitny przedstawiciel sztuki portretowej.

<sup>344</sup> Peter Paul Rubens (1577–1640) – działający w Antwerpii znakomity malarz barokowy.

<sup>345</sup> Metoda oceny estetycznej polegająca na porównywaniu nowego wytworu sztuki z uznanymi, kanonicznymi arcydziełami, traktowanymi jako wzory uniwersalne, prowadząca do stosowania superlatywnych ocen: „polski Homer” *etc.*; rozwinęła się w okresie klasycyzmu, zaczęła zanikać pod wpływem estetyki romantycznej.

<sup>346</sup> August Wilkoński (1805–1852) – literat, humorysta; wykpiwając snobistyczne stosowanie tytułów rodowych i naukowych, sam siebie nazywał nie „doktorem”, lecz „chirurgiem filozofii”.

<sup>347</sup> Miarodajny – tu: z którego można brać miarę, wzorcowy.

pełen talentu, ceniony, znany, nasz znany, doświadczony mistrz palety (sic!)<sup>348</sup> – aż do najwyższego piętra, na którym królują: „nasz sympatyczny mistrz Henryk”<sup>349</sup> i „arcymistrz krakowski Jan”!<sup>350</sup>

Ponieważ ten pierwszy artykuł poświęcony jest ogólnej charakterystyce, wstrzymuję się więc od szczegółowego cytowania potworności stylowych i myślowych w rodzaju Nie-Apellesa. Sądzę, że kwestia sztuki u nas jest dość ważną i warto się nad nią dłużej zastanowić.

Krytyka nasza, nie mając żadnej wartości jako wskazówka dla artysty, ani jako przewodnik dla publiczności, wskutek zupełnego braku jakichkolwiek ściślejszych wiadomości z dziedziny sztuki, najchętniej czepia się tych obrazów, które dają materiał do długich rozpraw bądź historycznych, bądź społecznych lub religijnych, a tym samym do pisania prac poważniejszych – czyli... większej ilości wierszy. Sąd też, jeżeli jest jaki, nie idzie ze zbadania obrazu – tylko po przeczytaniu tytułu jest gotowy, sformułowany i jasny.

Kto zwycięża na kartach historii, zwycięża na obrazie. – Zwykle też krytyk zastrzegając, iż widzi błędy materialnej techniki, wpada w szal zachwyty nad duchową stroną dzieła – nie widząc, że w malarstwie wyraz duszy zależy od rysunku, a wrażenie grozy od rozkładu światła i barwy; że, jednym słowem, gdzie jest niedołęstwo materialnej techniki, jest niedołęstwo ducha. Krytyk warszawski z rozkoszą chwytą „głębką myśl dziejową”, „dramat życia” itp., nie widząc, że głęboką tę myśl wypisały same dzieje, że malarz, który swój talent zużył na

<sup>348</sup> Słowo „paleta” funkcjonowało w polszczyźnie drugiej połowy XIX w. na równych prawach z paletą; zastrzeżenie Witkiewicza wyraża tu preferencje indywidualne lub środowiskowe.

<sup>349</sup> Tu mowa o Henryku Siemiradzkim (1843–1902) – podziwianym w świecie polskim malarzu akademickim.

<sup>350</sup> Oczywiście „arcymistrz krakowski Jan” to Jan Matejko.

opowiedzenie znanego faktu historii, nie jest tym samym jego twórcą ani odkrywcą. Kiedy Matejkę nie przeczuwał jeszcze żaden prorok, już Witold z Jagiełłą stłukli Krzyżaków pod Grunwaldem! Nie widzi też, że w rubryce wypadków w piśmie brukowym jest co dzień kilka tematów „dramatu życiowego” rozdzierających serce, przy których krew namalowana cynobrem i ciężkie łzy z „Cremserweissu”<sup>351</sup> są tylko trywialne!

Krytyką u nas nazywa się wynurzenie przed czytelnikami z wrażeń odebranych na wystawie. I dobrze jeszcze, kiedy są te wrażenia! Najmarniejszy umysł, szczerze opowiadający pracę swej myśli, może jeszcze zastanawiać. Nasz krytyk nie potrzebuje oglądać obrazów; ma gotową pewną ilość frazesów, które mógłby odlać w stereotypy<sup>352</sup> i tylko wskazywać zecerowi, z której szuflady brać porównania, epitety i zachwyty – odpowiednio do tego, o kim ma mówić. Jednym słowem, krytycy nasi bez żadnego specjalnego przygotowania mówią ciągle – nie o samej sztuce, lecz o tym, co leży poza nią, a najczęściej o sobie.

Sądy ich mają tyle wartości, co by miały zdania malarza o wystawie maszyn, wychwalającego piękność linii lokomotywy, wdzięk sieczkarni i cudny kolor tartaku tam, gdzie chodzi o siłę, trwałość, praktyczność itd.

W ogólności krytyka nasza jest pobłażliwą dla wszystkich, a już całkiem czołobitną wobec „mistrzów”. Dobrze też się dzieje malarzom. Awanse z „malarza” na „naszego znanego”; z „pana N. N.” na po prostu „N. N.”; lub po imieniu pan Stanisław, pan Jan, Wojciech, jak dawniej mówiono o Mickiewiczu „pan Adam”, sypią się prędzej niż awanse żołnierzy w czasie wojny.

---

<sup>351</sup> *Cremseweiss* (niem.) – biel kremowa.

<sup>352</sup> Stereotyp – w zaniechanej już technice druku matryca metalowa, odlana po złożeniu przez zecera strony książki czy kolumny gazetowej; odlać w stereotyp – zamienić w szablon.

Żeby u nas swoich nie ceniono – tego już powiedzieć nie można.

Wyśmiewano dawniej Żydów z tego ich „z n a s z y c h”; dziś, doszliśmy sami do takiego przedrażnienia próżności, takeśmy zatracili miarę wartości ludzi i czynów, iż sławę – jak najlichszą tandetę – kupuje się za psie pieniądze.

Krytyka nasza ogromnie jest wrażliwa na to, co mówi o naszej sztuce zagranica. Jeżeli chwali, nosimy się z tym jak dzieci z lalką, a nawet sami wymyślamy sobie pochwały, jak całowanie malowanej ręki Matejki przez Hiszpana Pradillę<sup>353</sup>! Jeżeli zaś krytyka zagraniczna gani, to wczorajszy „głęboki znawca sztuki” staje się „płytkim, stronnictwym Niemcem lub Francuzem; pióro jego umaczane w nienawiści narodowej itd.”

Jeden nawet z redaktorów ma zwyczaj posyłania swoich replik w tłumaczeniu i oryginale do inkryminowanej redakcji zagranicznego dziennika, o czym zwykle uwiadamia swoich czytelników... nie donosząc jednak o skutkach tej bohaterskiej obrony „narodowego honoru”.

Ta czułość na „swojskie talenta” zrobiła z naszej krytyki reklamę, którą artyści o płytkiej ambicji wyzyskują w celach towarzyskich, a którą inni pogardzają.

Krytyka nasza okłamała opinią publiczną fałszywymi sądami, potworzyła mnóstwo miernot, sławę i stanowiska zaszczytne; w końcu, zatraciwszy wszelkie poczucie prawdy, wszelką miarę sądu i zdolność odczuwania szczerych wrażeń, sprostyowała język, tworząc w nim cudactwa, przy których nawet najdziksze potwory jezuickiego stylu zdają się mieć sens i loikę.

Krytyka nasza po prostu załgała się do ostatecznych granic możliwości!

---

<sup>353</sup> Francisco Pradilla Ortiz (1848–1921) – malarz hiszpański, autor szeregu akademickich obrazów o tematyce historycznej.

Że tym sposobem straciły i sztuka, i społeczeństwo, nie trzeba tłumaczyć!

„Dla postępu prawdy równie zgubnym jest chwalenie rzeczy złych, jak i szkalowanie dobrych”<sup>354</sup>. Zdanie jest Voltaire’a – sędzę, że słuszne.

Na tym szpetnym tle są na szczęście i lepsze strony. O jednych i drugich powiem w dalszych artykułach, które tę ogólną charakterystykę stwierdzą faktami dobytymi z samych prac naszych krytyków.

---

<sup>354</sup> Źródła cytatu nie udało się ustalić.



Incognitus [Jan Brzeziński<sup>355</sup>]

## Felieton teatralny

[cz. 1]

[...] <sup>356</sup>

Kończący się rok zmusza do obrachunku z przeszłością i spojrzenia w przyszłość. Staramy się zrobić to z młodzieńczym optymizmem. Żalów nad przeszłością nie rozwódźmy – to niezdrowa i nieposilna strawa. W przyszłość patrzymy z otuchą, a przypominając popełnione błędy i grzechy, miejmy nadzieję, iż się one nie powtórzą. Choć ubiegłych dwanaście miesięcy zabiera część życia, choć rozrzuciliśmy po nich tyle niespełnionych pragnień, tyle snów rozwianych, choć tyle gorzkich spotkało zawodów – dajmy im rozgrzeszenie *in extremis*<sup>357</sup>!

[...]

Może dziwnie wam zabrzmiał ten minorowy wstęp do teatralnego przeglądu? Ale ogólne usposobienie aż nadto go usprawiedliwia; widząc wokoło zasmucone i tylko zasmucone twarze, zdaje się niewłaściwością mówić nawet o rozrywce – a bądź co bądź teatr do rzędu zabaw należy. Zastanawiamy się mimo woli, czy wolno od gorzkich

---

<sup>355</sup> Biogram autora – zob. przyp. 2, s. 91.

<sup>356</sup> Opuszczono fragmenty o charakterze lirycznych dygresji na temat upływu czasu.

<sup>357</sup> *In extremis* – w ostateczności; rozgrzeszenie *in extremis* – rozgrzeszenie udzielane w sytuacji zagrożenia nagłą a niespodzianą śmiercią.

a poważnych rozmyślań odrywać ludzi, czas im estetycznymi uwagami nad sceną zajmować.

Zdaje mi się jednak, że grzechu robiąc to, nie popełniam. Jeżeli się mało zajmujemy przyjemnościami życia, nie pochodzi to częstokroć od przejścia się sprawami donioślejszej natury. Ludzie porwani w najszybszy wir wypadków znajdowali zawsze i czas, i środki na ten, jak Voltaire powiedział: *Superflu de la vie, chose si nécessaire!*<sup>358</sup> Jeżeli spoglądamy wół obojętnym, a wół pogardliwym wzrokiem na losy sceny krajowej, wynika to poniekąd z ogólnej apatii, z powszechnego znieczulenia – prawie na wszystko!

Żle nam, to prawda; lecz obojętnością stanu nie poprawimy. I dlatego właśnie czymś ogół interesować się musi, powinien. W takich okolicznościach teatr dosięga doniosłości instytucji społecznej – dlatego tak szeroką część myśli i prac naszych mu poświęcamy.

Prawda ta tak mi się wydaje jasną i pewną, że nawet przekonywać o niej nie uważałbym za właściwe, gdyby liczne głosy za dowód choroby nie brały tego, co ja za rodzaj lekarstwa uważam. Od pewnego czasu teatru są zapelnione, w przeciągu dni kilku zebrało się kilkanaście tysięcy rubli dla pokrycia abonamentu ogłoszonego na przedstawienia Modrzejewskiej<sup>359</sup> – czyż nie poczynano tego Warszawie za dowód lekkomyślności? Czy nie powiedziano, iż miasto jest starym dzieckiem, które nie mając butów, kwiatki kupuje? To dowodzenie właśnie jest błędnym. Te ruble, które poszły na teatr, z pewnością nę-

<sup>358</sup> *Superflu de la vie, chose si nécessaire* (fr.) – nadmiar życia, rzecz tak bardzo potrzebna; w dokładnym brzmieniu: *le superflu, chose très nécessaire* – nadmiar, rzecz bardzo potrzebna; linijka z poematu Voltaire'a *Le Mondain* (*Światowiec*; 1836), która stała się zwrotem obiegowym.

<sup>359</sup> Helena Modrzejewska, właśc. Jadwiga Helena Chłapowska, *de domo* Misel (1840–1909) – najsłynniejsza aktorka polska XIX w.

dzy odebrane nie były; a gdyby w szkatułach prywatnych pozostały, ani w częście złemu nie zaradzą. Czy zaś nie jest prawdopodobnym, że wyższe myśli, szlachetniejsze uczucia, wreszcie zajęcie umysłowe, jakiego scena dostarczy, wydadzą sowity procent od kapitału dla sztuki poświęconego? Czy ci ludzie, którzy dziś pójdą do teatru, gdyby się rozrywki wyrzekli, zasiądą w areopagu<sup>360</sup>, by radzić *de publicis*<sup>361</sup> lub zatopią się w naukowych studiach, wiedzę naprzód posuną? Chyba nie wszyscy; większość skwaszona pozostanie w domu i po tysięczny raz powtórzy sobie jałowe wyrzekania na „ciężkie czasy”.

Być może, iż się mylę – ale mówię w dobrej wierze i nikt jeszcze przekonania tego dowodzeniem nie wzruszył. Chodźmy więc z czystym sumieniem do teatru, dyskutujmy i sprzecajmy się na zabój o wartość sztuk i gry. To zawsze będzie lepsze niż zrządzić, a nawet niż obmawiać przyjaciół i grać w winta<sup>362</sup>!

Pamiętajmy, że sztuka życia, tak ściśle z kulturą, cywilizacją związana, jest rzeczą wynalezioną i nauczoną, udoskonaloną znojem wielu pokoleń, kolejnym następstwem ludzi genialnych, którym pomagała nieskończoność<sup>363</sup> ludzi rozsądnych i dobrego smaku. Ci wielcy pracownicy na polu wyzwolenia i podniesienia ducha stali w pierwszym rzędzie Elizeum<sup>364</sup> Wergiliusza<sup>365</sup>:

---

<sup>360</sup> Areopag (gr.) – tu: zgromadzenie rozstrzygające w danej kwestii.

<sup>361</sup> *De publicis* (łac.) – o publicznym; w sprawach publicznych.

<sup>362</sup> Wint – dawna gra w karty z licytacją podobną do brydża.

<sup>363</sup> Nieskończoność – tu: nieprzeliczona liczba.

<sup>364</sup> Elizeum, in. Elizjum, zwane także Polami Elizejskimi – w mitologii greckiej i rzymskiej różnie lokalizowane miejsce szczęśliwego pobytu dusz bohaterów, ulubieńców bogów, artystów, ludzi zasłużonych i prawych. Obszerny opis Elizeum i kontrastującego z nim Tartaru znajduje się w VI księdze *Eneidy*.

<sup>365</sup> Wergiliusz, właśc. Publius Vergilius Maro (70–19 r. p.n.e.) – najznamienitszy epik starożytnego Rzymu.

*Inventas aut qui vitam excoluere per artes*<sup>366</sup>.

Dziś o tym zdajemy się zapominać; sądzimy, że kultura jest rzeczą wrodzoną, że stała się dla człowieka drugą naturą. Czyż mamy ostrzegać, że tu, jak wszędzie, kto nie idzie naprzód, ten cofać się musi? Wieków było potrzeba do nabycia prawa obywatelstwa wśród ludów oświeconych, ale przestańmy choć na chwilę trzymać się obiema rękami sztandaru cywilizacji, a nim się obejrzemy, zapamiętuje dziczyna<sup>367</sup>, która nas wnet pochłonie. Tej sztuki życia dobrą jest szkołą pomocniczą, a przynajmniej być powinien, teatr. Teatra posiadają najszybsze, najpewniejsze i najcięższe środki działania na wrażliwość tłumów.

Ale aby ten wysoki cel był osiągniętym, musi być bezustanne porozumienie między sceną i publicznością. Jedna musi odpowiadać potrzebom drugiej.

Ktoś mający więcej złośliwości niż dowcipu, a więcej dowcipu niż zastanowienia, zapytał: „wielu potrzeba głupców, aby stworzyć publiczność?”<sup>368</sup>. Tak nie jest. – Bezrozumne masy tego, co my publicznością nazywamy, nie stanowią. Ale niemniej przyznać należy, iż w każdym tłumie być muszą kierowani i kierownicy. Zbiór tych ostatnich tworzy właśnie to, co nazywamy opinią publiczną. Otóż nieszcześnie jest, że u nas opinii publicznej nie ma. Wygląda to na śmiały paradoks, a jest czystą prawdą. Jeżeli się zastanowimy i poszukamy w dziejach, co właściwie tę opinię publiczną stanowiło, przekonamy

<sup>366</sup> *Inventas aut qui vitam excoluere per artes* (łac.) – 4522 wers *Eneidy* Wergiliusza, w przekładzie Lucjana Siemieńskiego: „Ci, co sztukami byli za życia zajęci”.

<sup>367</sup> Diczyna – tu: dzikość, pierwotność.

<sup>368</sup> Puenta anegdoty de Chamforta: Atakowano opinię pana N... o jakimś dziele, przeciwstawiając mu odmienny sąd publiczności. „Publiczność, publiczność, rzekł; ilu trzeba głupców, aby stworzyć publiczność?” (przekład T. Boya-Żeleńskiego).

się, że składała się ona zawsze z sądów pewnej liczby towarzyskich kółek, znanych i uznawanych, które dawały ton i prawa w rzeczach sztuki i dobrego smaku. Była to ukonstytuowana arystokracja umysłowa. Jej zaś senaty słuchały swoich przewodców. To wytwarzało naturalny rozwój przekonań. Pewna liczba ognisk gromadziła ludzi mających smak wytworny i wyrobiony w rzeczach sztuki scenicznej, tam powstawały dysputy prowadzone przez najbieglejszych i najkompetentniejszych, powstawało zdanie, sąd. Stąd rozchodził się on na miasto, z miasta na kraj cały. I jeżeli przejrzymy historię najświetniejszych dla sztuki epok, uderzy nas dziwna jedność tych sądów. Jak we wszystkich sprawach ludzkich, wyroki te nie zawsze były słuszne, potomność je często uchylała – ale w danej chwili miały moc obowiązującą. Wiedzano, czego opinia żąda i kto ją stanowi. Naturalnymi jej rzecznikami były dzienniki. I dopóki one te przekonania najoświecześniejszej frakcji społeczeństwa wypowiadały, miały wpływ potężny. Zdanie sprawozdawcy szanowano, bo wiedzano, że je szanuje to, co najwyżej stoi umysłem w narodzie. Ten ogół składający się z ludzi ostrożnych, niepewnych, rozrzuconych, którzy najczęściej potrzebują, aby ich w jedną całość połączyć, aby wydobyć, wyzwolić, wypowiedzieć za nich zdanie, naturalnie i chętnie przyjmował za prawdę słowa krytyka, w którego wierzył.

I oto mimowolnie wyrzekłem wyraz, który staje na przeszkodzie, aby się ten porządek rzeczy utrzymał obecnie. Dziś, pod karą najwyższej śmieszności, w nic, a zwłaszcza w nikogo wierzyć nie wolno. Tak długo i tak usilnie pracowaliśmy nad zniesieniem wszelkich powag, które hamowały swobodny polot ducha, tak przekonywająco dowodziliśmy, iż szczytem zacofania jest powoływać się na czyjekolwiek słowa, iż w końcu, po słabym co prawda oporze, uwierzono, że i my nic nie wiemy. Zbroniliśmy szanować czyjekolwiek zdanie – logicznym

tego następstwem stało się, że i naszym zaczęto pomiatać. Każdy rozpoczął samodzielnie pracować, sam wyrabiać własne przekonania i oczywiście w skutku tego powstał niebywały chaos, a najtrudniej się w nim zorientować tym nowo kreowanym pionierom. Przez tyle lat i tak dowcipnie nie pominęliśmy ani jednej sposobności, by wyśmiać te pretensjonalne „salony”, tych „napuszonych archontów sztuki”<sup>369</sup>, tak szydziliśmy z tych biedaków, którzy biorą na serio to, co „stoi w gazecie”, że w końcu i oni śmiać się z gazet zaczęli, niestety ze wszystkich, nie wyłączając naszej – a to jedno „stało” w naszych zamiarach. „Salony” się zamknęły; krytycy potulnej natury – a takich jest wielu – zmienili się w sprawozdawców, którzy nie śmieją zdania swego nie tylko narzucać, ale nawet wyjawiać; ale każdy piernikarz<sup>370</sup> ma samodzielne poglądy w dziedzinie estetyki, każdy subiekt z korzennego sklepu patrzy z politowaniem na kopalnych ludzi, dla których istnieją jeszcze autorytety. Żyje wolność poglądów, *self-government*<sup>371</sup>, zburzone dawne teorie – a wszak postęp na tym polega!

(Dokończenie nastąpi)

<sup>369</sup> Nie udało się ustalić źródła cytatu, który stanowi aluzję do doboru dramatów przeznaczonych do wystawienia podczas Dionizji, dokonywanego przez archontów, czyli najwyższych urzędników ateńskich.

<sup>370</sup> Piernikarz – producent i sprzedawca pierników, właściciel sklepu korzennego lub kolonialnego, lub sprzedawca w nim, episjer (z fr. *épicier*), ograniczony burżuj, filister, mieszczanin, pozbawiony ogłady i smaku, ale nie aspiracji do orzekania w sprawach sztuki, przeciwieństwo artysty; konstrukt mitologii artystycznej XIX w.

<sup>371</sup> *Self-government* (ang. samorząd) – tu: zdolność jednostki do całkowicie samodzielnego, niepodległego zewnętrznym wpływom kształtowania własnych poglądów i kierowania własnym życiem.

## [cz. 2]

(Dokończenie, patrz N. 293)

Każda epoka ma swoją chorobę, która epidemicznie panuje. Minał już czas zwątpiałych, niezrozumiałych, nie-szczęśliwych Werterów<sup>372</sup>. Dziś rządzi światem, a raczej bezrząd wprowadza, ironia. Ta dzisiejsza ironia tak jest odległą od dawnej satyry, jak płaski koncept od głębokiego dowcipu. Satyra szukała wad społecznych, by wyszydzać je, cnoty podnosić; ironia wszystko ośmiesza, wszystko bez wyjątku, dobre i złe, zacne i naganne. Jedno ma na celu: wśród śmiechu i hałasu sobie maluczką popularność wyrobić. Ale ponieważ zawsze się znajdzie jaki pocziwy towarzysz broni, który tąż samą odplaci monetą i ośmieszających ośmieszy, wesoło wszyscy giniemy przy akompaniamencie Offenbachowskiej muzyki, która tę ucienną fazę od sparodiowania bogów starego Olimpu rozpoczęła<sup>373</sup>.

Zdaje mi się, iż powoli przychodzimy do przekonania, że zaszczyt cokolwiek za daleko na tej pięknej drodze. Zburzonej własnymi rękami powagi zaczyna nam niedostawać. Czuć się to daje na każdym kroku. Uskarżają się wszyscy niemal, że przyczyną wielu braków i niewłaściwości w teatrze jest niedostateczne szanowanie przez artystów głosu prasy, która ma obowiązek i powinna tu zwłaszcza wpływ swój wywierać. Niezawodnie, iż

---

<sup>372</sup> Werter – tytułowy bohater *Cierpień młodego Wertera* (*Die Leiden Jungen Werthers*), powieści Goethego z 1774 r., idol romantycznie usposobionej młodzieży w końcu XVIII i w pierwszych dziesięcioleciach XIX w.

<sup>373</sup> Aluzja do operetki z 1858 r. *Orfeusz w piekle* (*Orphée aux enfers*), będącej parodią oper poważnych na tematy mitologiczne, w szczególności *Orfeusza i Eurydyki* Christopha Willibalda Glucka.

dziecinna wrażliwość i bezgraniczne zarożumienie<sup>374</sup> kapłanów i kapłanek sztuki główną jest tego przyczyną. Teatr nie zawsze zdaje się rozumieć, jakie ma obowiązki, jakie zadanie wkłada nań społeczeństwo. Ale głos zabierający przedstawiciele tego społeczeństwa także, co mogli, zrobili, przyznać należy, by ich nie słuchano.

Niepodobna oczywiście żądać idealnej zgodności zdania wszystkich organów publicznego słowa. Ani to jest możliwym, ani pożądanym; każdy ma swoje poglądy i każdy je wypowiada, broniąc zdania, jak może najlepiej. Ale sądzę, że racjonalnym jest wymaganie, aby bronić zdania tego tylko i dlatego, że ono jest naszym, i bronić argumentami! Niestety, nie zawsze się to dzieje. Bardzo często ganimy, bo nienawistny nam X. pochwalił; a w zachwyt nas N. wprowadza, dlatego tylko, że go Z. nie lubi. Dalej, wielu ma swój szablonik, niekoniecznie wykrojony z własnych przekonań, ale odpowiadający pewnym widokom, tendencjom pisma – do tej foremki i estetyczne sądy muszą się stosować. W polemice zaś, jak to już kiedyś wspomniałem, najmilszym argumentem, najlepszym, dowodem jest ośmieszenie przeciwnika. Mówię że dany autor nie ma talentu – odpowiadają mi, że m łysy; twierdę, że pewien aktor jest uzdolniony, wnet usłyszę, że m tłusty!

Jest to oczywiście niezmiernie dowcipne – ale jakież daje rezultat wobec publiczności, wobec aktorów? Że na zdanie krytyki tyle zwracają uwagi co na śnieg zeszłoroczny! I jak może być inaczej? Gdyby czytano wypowiedane w dobrej wierze zdania, gdyby słuchano dowodzeń sprzecznych, ale popartych pewnymi zasadami, poglądami, zrobiono by wybór, pewna część poszłaby w jednym, pozostała w drugim kierunku. Oświeceńska zaś, a prawdopodobnie i licznie większa, przyłączyłaby się do zdania wytrawniejszego; gdyby zaś to zdanie w szeregu

---

<sup>374</sup> Zarożumienie – tu: zarożumiałość.



lat zawsze utrzymywało swą powagę, poszedłby za nim ogół i ten szczęśliwy człowiek stałby się wybranym kierownikiem opinii publicznej, z którym rachowaliby się wszyscy, zarówno publiczność, jak scena! Ale jeżeli utrzymujemy<sup>375</sup> system poniżania każdego, kto się nad poziom wybije, jeżeli za to samo stanie się on tarczą, w którą ze wszech stron padać będą pociski ironii, jak się ma powaga słowa utrzymać? Czy ten aktor, często nie dość wykształcony, aby wartość krytyki ocenił, czytając w dziesięciu pismach ośmieszanie jej autora, może do zdania jego swą grę stosować? Kogo za przewodnika mają wybrać przeciętni widzowie? A czy jest wielu, których by na ten ostracyzm nie skazano?

Co zaś w tej sprawie jest najdziwniejszym, to to, że ma ona miejsce w wyjątkowo uczciwym, honorowym dziennikarstwie. Bo z dumą przyznać mamy prawo, iż trudno przytoczyć miasto, w którym by publicyści w innych, poważnych względach tak wysoko stali. Pomijając, iż ten prąd prasy wielkich miast – przedajność – jest niebywałym u nas faktem, że są pewne sprawy ogólne, które najskrajniejszych jednoczą. Każdy znający bliżej ten stan wie dobrze, iż w wielu względach na wszystkich rachować można, że w gruncie wszyscy się cenią i wiedzą, iż pracują tu ludzie równi talentem i przekonaniami, ale których zdaniem bądź co bądź pomiatać nie można. Wiedzą o tym wszyscy i przyznają nawet po cichu; ale czyż wszyscy zdanie to wypowiedzą? Chwaląc człowieka przeciwnej „Kliki”, sobie by ubliżyli! Nie robią tego nawet przez zazdrość, ale jest u nas jakaś pokrewna z Francuzami, lekkomyślna skłonność do szyderstwa, dziecinna radość szkodenia; to tak zabawne być publicznie dowcipnym cudzym kosztem – a tak niemiło wartość czyją, zwłaszcza wyższą, przynawać.

---

<sup>375</sup> Utrzymujemy – utrzymujemy.

A jednak, ja bym sądził, że gdybyśmy z taką lubością nie gryźli się i nas by tak łatwo nie zjadano!

Gdybyśmy tak mogli choć w pewnych punktach pogodzić się, przestać wzajem się zapoznawać<sup>376</sup> i żyć stale w tak zwartym szeregu, jakbyśmy stanęli w chwili niebezpieczeństwa bezspornie! Wszak pomimo to przekonania swoje, kierunki osobiste i wpływy każdy by mógł zachować. Trochę mniej taniego dowcipu, a więcej uznania i szacunku dla innych...

Piękny sen, marzenia o Ikarii<sup>377</sup>! Wiem dobrze: – jest to sen i nic więcej. Ale chętnie pozwalam, aby mnie ukłósał. W tej smętnej godzinie końca roku, tak podobnej do zmierzchu; w jej półświecie – wolno i widziadła brać za rzeczywistość!

Czy widziadłem jest takie zwrot ku dobremu, który spostrzegamy od kilku miesięcy w teatrze? Nie – to na szczęście rzeczywistość!

Pierwsza nad poziom wybiła się opera. Wsparta nowymi, świetnymi nabytkami, zajęła stanowisko, na jakim dawno jej nie widzieliśmy. Obecnie, uwzględniając nasze warunki i środki, wierząc, że pozostałe braki będą zapełnione, niewiele więcej nad to, co mamy, wymagać możemy. Oby tylko nasze słowiki, idąc w ślad starszej braci, nie zamieniły się w wędrowne ptaki, przekładające huczny rozgłos nad cichą sławę.

Za dobrym przykładem danym przez operę poszedł i dramat.

---

<sup>376</sup> Zapoznawać się – tu: lekceważyć swoje zasługi.

<sup>377</sup> Ikaria – socjalistyczna wspólnota utopijna zaprojektowana przez Étienne'a Cabeta (1788–1856) w rozprawie *Podróż na Ikarie* (*Voyage en Icarie*, 1839). Cabet wraz ze swoimi zwolennikami próbował założyć Ikarie najpierw we Francji, a potem w Stanach Zjednoczonych.

Kardynalną było wadą jego przeszłości, iż często przypadek zdawał się reżyserię zastępować. Zналиśmy kierowników, ale najstaranniej śledząc bieg scenicznych wypadków, kierunku nie mogliśmy dostrzec. Szło wszystko jakby po omacku; przeskakując od bieguna do bieguna, próbowano przeróżnych rzeczy; ale co właściwie miano na widoku, czy w ogóle w przyszłość patrzono – dojść nie było podobna. Jak powiedziałem, przypadek rządził wszechwładnie. A przypadek to kapryśne dziecko, raz bardzo sprytnie się sprawi, a drugi raz takiego spłata figła, że dreszcz przejmie na jego widok spokojnego słuchacza.

Gdy dzienniki nieustannie to wymawiały – dano im krótką odpawę, twierdząc, że inaczej być nie może i recenzentów gremialnie o niechęć dla sceny oskarżono. Nie będę dziś wracał do tej dawnej sprzeczki, nie będę przekonywał, ile w tym przypuszczeniu jest niesprawiedliwości. Nasze dzienniki nieprzychylne teatrowi? Ależ to śmieszne po prostu! Przecież to ich Beniaminek, rozpieszczane dziecko! Że czasem pogniewać się nań muszą, wytknąć mu błąd jaki, te mogą wyrazić obawę, czy bona lub guwernantka dobrze go prowadzi, a nawet pragnąć, by ją zmieniono lub usunięto, że tak się wciąż nim zajmują, tyle o nim myślą i mówią, toż to najlepszy dowód, jak on im jest drogim! Jeżeli kiedy czego nie przypuszczam, zobojętniejemy dlań naprawdę, inaczej się to objawi – wierzajcie mi.

Na szczęście w tej chwili dalecy od tego jesteśmy. Wyraźnymi rysami ogólny kierunek, plan przewodni zaczyna występować. Wymowniejszymi zdaje się słowy, niż połączone nas wszystkich głosy, przemówiły pustki w sali! Skłoniły one do większej staranności, do poważniejszej pracy i wnet się przekonano, że trudy te warto ponosić. Pierwsze zaraz wysiłki reżyserii sownie się opłaciły. Publiczność odwykła od teatru przypominała sobie o nim – i dziś, jak za dawnych dobrych czasów, tłumy się tłoczą

przy kasie. A ci nienawistni dziennikarze pierwsi podnieśli, uznali trud i starania w dobrej podjętej sprawie.

Bez wątpienia, dużo jeszcze, bardzo dużo jest do zrobienia. Wiele przemian, wiele ulepszeń wprowadzić tak w szczegółach, jak i całości trzeba koniecznie, zanim będzie dobrze. Ale w każdym razie lepiej jest, niż było. Aby zaś to polepszenie nie znikło, lecz stało się ciągiem i wzrastającym, abyśmy choć część snów naszych widzieć mogli urzeczywistnionych na jawie, zamykając rok, weźmy najlepsze – amerykańskie hasło za własne: wykrzyknijmy pełną piersią *Go ahead!*<sup>378</sup> *N a p r z ó d!* i nie pozwólmy ani jednemu dniowi, aby kłam słowu temu zadał.

---

<sup>378</sup> *Go ahead* (ang.) – zaczynaj, ruszaj śmiało, kontynuuj.

Władysław Bogusławski<sup>379</sup>

## Brzydka. Fragment z dramatu przyszłości

*(Scena przedstawia gabinet, którego umeblowanie łączy w sobie cechy pracowni i buduaru. Sprzęty wygodne, ale bez wytworności. Mięszanina książek, rękopismów i kobiecych drobiazgów. Wszędzie panuje nieład, zdradzający raczej lekceważenie wymagań estetycznych aniżeli niedbałość o porządek. Całe urządzenie pokoju ma charakter fantazji niezatrzymującej się na szczegółach artystycznego wykończenia).*

### SCENA I-sza

BRUTTA leży na szezlongu. Głowę wsparła na lewej ręce, której palce wpiły się we włosy rozrzucone. Prawą rękę przewraca kartki rozłożonej przed sobą książki. Strój jej bez elegancji, daleki jest jednak od niesmacznej ekscentryczności. Chwila milczenia. Brutta podnosi głowę i niecierpliwym ruchem zamyka książkę.

Jaki to już dziś fałsz... piękność i zawsze piękność – przecież ten oryginalny pisarz przeczuwa nadejście nowych w życiu potęg... czyż nawet tak niepodległy umysł nie był zdolny wyzwolić się spod tego jednego przesądu?...

---

<sup>379</sup> Biogram autora – zob. przyp. 4, s. 91.

Szkoda, że tu nie był przed chwilą, przekonałby się, z jakiego paradoksu wysnuł swoją *Piękną*<sup>380</sup>, przed jakim to bóstwem klęczał ten Antinous...<sup>381</sup> (*Siada – kryje głowę w obie dłonie i myśli. Bije godzina. Brutta zrywa się i zaczyna chodzić po pokoju*). Już pół godziny jak odszedł... wybiegł wzburzony, zrozpaczony... mówił, że tego nie przeżyje... napomknął coś o samobójstwie... (*staje na środku sceny, zakłada ręce i podnosi głowę*). Oni tak wszyscy mówią... Alboż by on to zrobił?... A gdyby zrobił, co go do tego popchnie... energia mężczyzny, który żyć nie chce, czy małoduszność dziecka, które żyć nie może?... Chciałabym to wiedzieć (*zaczyna znów chodzić*). Ale dlaczego mnie to interesuje? Czy ja go kocham (*śmieje się*)? Brutto!... Więc i ty pójdziesz utartymi szlakami, i ty będziesz obłudnie kryć zwykły sentymentalizm pod pozę sfinksowej natury, więc i ty chcesz grać przed galerią<sup>382</sup> i przed samą sobą? (*Słuchać szelest za drzwiami*). Może to on wraca... Rzecz szczególna, że uczuвам jakiś niepokój czy rozdrażnienie? Cóż może się stać nowego?... Postąpi tak jak inni – przyjdzie błagać o cofnięcie wyroku... a ja go nie cofnę... (*siada z drugiej strony sceny na fotelu*). Coś się ze mną dziwnego dzieje... Jednak ten człowiek dał mi chwilę upojenia... miewałam przy nim uniesienia szału... Dlaczegoż po tych ekstazach pozostał mi tylko widok jego zupełnego unicestwienia? Dlaczego on na tak długo od-dawał się, ginął cały, a ja zawsze tak prędko mogłam ode-

<sup>380</sup> *Piękna* – dramat Aleksandra Świętochowskiego (1849–1968), jednego z najważniejszych polskich pisarzy pozytywistycznych, wydany w 1878 r.

<sup>381</sup> Antinous (ok. 112 – ok. 130) – urodziwy młodzieniec, ulubieniec cesarza Hadriana, często przedstawiany na gemmach i posągach.

<sup>382</sup> Galeria, inaczej paradyz – najwyższe piętro widowni, wówczas zwykle z miejscami stojącymi, przeznaczonymi dla uboższej publiczności.

brać się<sup>383</sup>, odnaleźć? (*Wstaje i zbliża się do zwierciadła*). Co to znaczy, czy ja przestałam być kobietą?... (*Po chwili z przechyloną głową, z rękami opuszczonymi i przed sobą splecionymi, jakby pogrążona we wspomnieniach*). Nie – tylko on nie jest mężczyzną.

GŁOS KOBIECY (*za sceną*). Ale, kiedy mówię, że pani nie przyjmuje.

DRUGI GŁOS KOBIECY. Mnie przyjąć musi!

## SCENA II-ga

(*Drzwi w głębi otwierają się gwałtownie i wchodzi Bella*).

BRUTTA (*rozdrażniona*). Dlaczego?

BELLA. Jestem...

BRUTTA. Jesteś piękną... wszak prawda?... i zdaje się, że przed pięknością otwierają się wszystkie drzwi... Omyłka co do czasu... tak było niegdyś, tak dziś nie jest.

BELLA. Jestem ta, którą kocha Niuno.

BRUTTA (*z lekkim szyderstwem*). Czy tylko wyrażasz się dokładnie, używając czasu teraźniejszego?...

BELLA (*spokojnie i wyniosłe*). Od chwili, kiedy cię zobaczyła, nie mam już wątpliwości.

BRUTTA. I dawsz mi do zrozumienia, że brzydka, zdaje ci się, że wszystko powiedziałaś?...

(*Obie kobiety patrzą na siebie przez chwilę wyzywająco, po czym Brutta porywa za rękę Bellę i ruchem nerwowym sprowadza ją na przód sceny*).

Więc kiedy tak, przypatrzmy się sobie dobrze – bo wierzę mi, chwila jest stanowcza. Ty, coś nie dalej jak w zwierciadło na odbicie swojej twarzy patrzyła, ty, coś z egzystencji kobiety rozumiała tylko to, co ci się wonnym kwieciami pod stopy słało, ty, dla której świat był arcytworem piękna, a życie dziełem sztuki, ty się nie domyślasz, że

---

<sup>383</sup> Odebrać się – tu: oddalić się, odzyskać dystans.

tu w tym pokoju toczy się w tej chwili walka będąca tylko epizodem wielkiego dramatu.

BELLA (*wzruszając lekceważące ramionami*). Rozwiązanie dramatu z góry wiadome, ofiara walki naprzód wskazana. Pojedynek piękności i brzydoty!...

BRUTTA (*z wyrazem politowania*). Mylisz się! to walka arystokracji i demokracji.

BELLA. Ha! ha! ha! zatem piękność!...

BRUTTA (*kończy poważnie*). Jest ostatnią arystokracją.

BELLA (*szydlerczo*). Więc i to zniwelować chcecie, i ta równość ma odnieść zwycięstwo? I któż to tę rewolucję przeprowadzi?

BRUTTA. Największy trybun... życie.

BELLA. Szalona! Wszak życie stworzyło tę... jak ją nazywasz, arystokrację.

BRUTTA. Zaślepiona! Wszak życie dało początek wszystkim nierównościami i ono po kolei wszystkie je wyrównało. Spójrzij naokoło. Gdzie arystokracja myśli, geniusz? – Rozpłynął się w falach powszechnej oświaty. Gdzie arystokracja serca, sztuka? – Umiera w zabójczym uścisku rzeczywistości. Gdzie arystokracja ducha, ideał? – Ginie w walce o byt. I wobec tego wszystkiego miałby się ostać jeden marny przywilej piękności?

BELLA. Tego jednego nie pokonacie... Nie wdrzeć się wam do tajemniczej pracowni natury, gdzie życie urabia się w formie tak doskonałej, że dla wytłumaczenia, skąd piękność pochodzi, człowiek musiał się uznać dziełem boskiego snycerza. Trzeba było nie pozwalać temu człowiekowi przejrzeć się w strumieniu, zadumać się nad własnym obrazem, a potem świat zaludniać marmurowym potomstwem, według którego wzrok matki już w jej łonie rzeźbił klasyczne kształty dziecka. Trzeba było zniszczyć pierwowzór piękności w przyrodzie, rozbić jej formy w sztuce, a potem marzyć o fizycznej nowości. Piękność... Czyż ty nie widzisz, że ona historię świata stworzyła, że



odbiwszy się w sercu ludzkim, wydała dobro, a w myśli człowieka dała początek prawdzie?

BRUTTA. Niepoprawni! którzy jeden mały punkcik na kuli ziemskiej biorą za świat cały, jedną chwilę życia za historię i którzy zapominają, że w tej samej dobie, kiedy Fidiasz rzeźbił w Atenach Wenerę, gdzieś w skwaronym zakątku Afryki jakaś biedna Murzynka wydawała na świat dziecko o niekształtnej głowie, kędzierzawych włosach, spłaszczonym nosie i grubych wargach, mały potworek<sup>384</sup>, mający jednak te same prawa do życia, co model Anadiomene<sup>385</sup>! Tak, prawda, wyście dotąd tworzyły historię świata. Wam starożytność ołtarze stawiała, dla was prowadziła epickie wojny<sup>386</sup> i fałszywe w areopagach wydawała wyroki...<sup>387</sup> O was Wschód stawał do walki z Zachodem. Wam religia wybawienia rzuciła pod stopy na starcie głowę węża<sup>388</sup>, na waszą cześć poezja wynalazła nowe formy miłości... was życie, literatura, sztuka, umieściły na tronie, przed którym wszystko kornie schyla czoło. Ale kiedy się to działo, kiedy piękność upojona takim wszechwładztwem wierzyła tylko w swoją potęgę, u stóp jej, nisko, gdzieś na dnie życia zaczęło się coś poruszać. Z początku powoli, ostrożnie, nieśmiało, potem żywiej, silniej i gwałtowniej, jak robak ciężką przygniatą nogą, nareszcie gniewnie i rozpaczliwie jak buntujący się niewolnik. To brzydota podniosła głowę. Sprzykrzyła jej się pogarda, upokorzenie, które było jej udziałem od kolebki aż do grobu; raniło ją pierwszeństwo oddawane przez matkę piękniejszej siostrze, chłód ojca, obojętność

<sup>384</sup> Autor ma tu na myśli figurki tzw. Wenus prymitywnych.

<sup>385</sup> Anadyomene (gr.) – Wynurzona z Fal, jeden z przydomków Afrodyty.

<sup>386</sup> Mowa o wojnie trojańskiej.

<sup>387</sup> Zob. przyp. 389, s. 234.

<sup>388</sup> Księga Rodzaju 3, 15.

brata, interesowność kochanka, opuszczenie przez męża; nurtowało w niej głucho przeświadczenie, że ma w sobie wszystkie te same skarby uczuć, te wulkany namiętności, które piękność na wyłączną własność zagarnęła. Uczuła, że tak samo może kochać, nienawidzić, być bohaterką, stać się zwrotką w poemacie życia... i odegrać rolę w jego wielkich tragediach. I krzyknęła z bólu, że ją tak wydziedziczono... a odpowiedziały jej tłumy... legiony. Wtedy spostrzegła, że stanowi większość, że piękność, jak każda arystokracja, jest drobną garstką wywierającą despotyzm mocą uzurpowanej od wieków władzy, że brzydota jest jedną z form demokratycznej równości, która kiedyś stanie się podstawą życia. I wstąpiła w nią otucha. Odgađła, że jak niegdyś Fryne<sup>389</sup> potrzebowała tylko zrzucić szaty, żeby pod olśnionymi pięknościami sędziami wygrać złą sprawę, tak brzydota zwycięży w dobrej sprawie, przywdziewszy na się zasłonę myśli. Odtąd zaczęła się głucha robota, o której wy, piękne a ślepe, nie wiedziałyście nic. Dzisiejsza nauka głosi, że istoty przystosowujące się do nowych życia warunków stwarzają sobie nowe organa. Brzydota zdobyła sobie w walce o byt taki organ. Coś jej przybyło, a wam coś ubywa; a musi w tym być groźba, skoro ty przysłaś do mnie, skoro stoimy tu obok siebie i mierzymy nasze moce. Kiedy na was patrzę, widzę rasę, która gaśnie. Będzie was na świecie coraz mniej, a nas coraz więcej. Runie wasz klasycyzm, a brzydocie zaświta jutrztenka romantyzmu. Już dziś są tego ślady. Myśl mąci olimpijski spokój piękności, rozpycha głowę, a wycieńcza

<sup>389</sup> Fryne, właśc. Mnesarete (IV w. p.n.e.) – nadzwyczaj piękna i bogata hetera grecka; miała m.in. pozować Apellesowi do obrazu Afrodyty Anadyomene. Stała się bohaterką wielu legend, np. o tym, jak obnażywszy się za sprawą swego obrońcy, Hypereidesa, swą urodą przekonała areopag do uwolnienia jej od zarzutu bezbożności; częsty motyw w sztuce dziewiętnastowiecznej.

resztę ciała i rujnuje grecką kształtów harmonię! Gorączka życia orze bruzdami czoła mężczyzn, lica kobiety i nie ma już ani ojców, ani matek, którzy by poczynali dzieci wśród wizyj artystycznych. Piękność zaćmiewa się, brzydota rozjaśnia się, a cień na waszych twarzach jest światłem na naszych – i w tym odwet brzydoty. Co my mamy więcej, co wy macie mniej – nie wiem, nikt nie wie, i to może nasza siła wobec mężczyzny. Miłość jest religią natury, a religia bez tajemnic obywać się nie może. Piękność mężczyzna poznał na wskroś i nic już nowego od niej się nie dowie; brzydota ma dla niego niezbadane jeszcze tajniki i te go popychają w nasze sfinksowe objęcia. Ja potrzebowałam tylko moje wyciągnąć, ażeby z twoich wyrwać Niuna. A przecież tyś piękna – jam brzydka. Spójrz na mnie, nie szukam w stroju przyozdobienia tego, co się przyozdobić nie da (*mówi jakby w natchnieniu*), ale czy nie bije ze mnie jakaś moc nieznana, niezależna od kształtów ciała, a nawet od duchowej fizjognomii, czy nie wydobywa się ze mnie prąd jakiś, który rzuci mi pod stopy każdego mężczyznę?

BELLA (*cofa się przerażona*). Tyś piękna!

BRUTTA (*z uśmiechem tryumfu*). Nie, jam silna!

BELLA (*trzymając się ciągle z dala*). Tajemnicę twej siły ja znam... to zmysły!

BRUTTA (*ironicznie*). Otóż wielkie słowo... A czymże była twoja siła? Będziesz mi mówiła o poezji promieniejącej od piękności? Znam ja tę waszą poezję... to hipokryzja żądy... a nikt tej obłudy tak nie wydoskonalił jak piękna kobieta. Pragnienie krwi wyrafinowała tak subtelnie, jedną żądzę tak sztucznie rozrzuciła między wszystkie władze fizyczne i duchowe mężczyzny, tak nią obdzieliła jego serce, myśl, wyobraźnię, nerwy, że dziś nieszczęsny, kiedy kocha, to nie wie dlaczego, gdzie źródło jego miłości, czy go przykuwa do kobiety apetyt, czy uczucie. Ta nieświadomość jest dla niego zarazem rozkoszą i męczarnią i dlatego od

chwili, kiedy zaczyna wiedzieć, przestaje kochać, dlatego wasze panowanie nad nim kończy się – nie przemawiacie do jego wyobraźni. – Dlatego Niuno cię rzucił... Ty jesteś dla niego tylko piękną kobietą – ja jestem kobietą.

BELLA (*pogardliwie*). Kobieta – płęć...

BRUTTA. W tym właśnie nasza potęga całkowita, niepodzielna, że nie jesteśmy na łasce artystycznej formułki.

BELLA. To się przecież sprzeciwia innej waszej formułce – naturalnemu wyborowi... Powinna być wybie-rana piękniejsza.

BRUTTA (*z uśmiechem*). Chciałaś zbliżenia, choć ja go unikałam – ale zbliżenie niedokładne. W naturze samice są brzydkie.

BELLA. A więc równość wobec zoologii.

BRUTTA (*spokojnie*). Równość wobec życia... a przedtem odwet na was i na mężczyznę. Patrz, jak się już nasze zmieniły role. Dawniej dla niego miłość była epizodem, dla nas całym życiem, dziś przeciwnie, dla nas staje się przygodą, dla nich wypełnia egzystencję i to wasze dzieło. „Znieprawwszy” mężczyznę, jak mówi jeden z waszych dramaturgów<sup>390</sup>, zrobiwszy z niego bezwłasnowolną mięszaninę krwi i nerwów, żyjącą tylko fizycznym wrażeniem, rzuciliście go do stóp naszych, oddałyście na pastwę nowych, nieznanych mu potęg, które tym ich właśnie do rozpacz doprowadzają, że nie chcą nad nimi wywierać tego panowania, do jakiego oni przywykli. I oto ten Niuno, o którego walczyć ze mną próbujesz, ten mężczyzna, dla którego kobieta jest wszystkim, ta niezwykła indywidu-

---

<sup>390</sup> W dramacie Aleksandra Świętochowskiego *Piękna* pada kwestia: „Kto językiem dzisiejszego obyczaju powiada, że kobieta piękna uszlachetnia mężczyznę, ten do jego serca nigdy nie zajrzał. Ona go naprzód znieprawia, a potem staje się ofiarą jego nieprawości” (A. Świętochowski, *Pisma*, t. 4: *Utwory dramatyczne*, Kraków 1899, s. 19).

alność, na której energię, czyn liczył może cały kraj, ten talent, który mógłby może być geniuszem, tarzał się tu przed chwilą na kolanach, aby uwiecznić, utrwalić, choćby tylko przedłużyć to, co dla mnie minęło już bezpowrotnie, bez śladu.

BELLA (*głosem drżącym od gniewu*). To nieprawda!

BRUTTA (*patrzy na nią*). Teraz na mnie kolej powiedzieć: tyś brzydka! – i oto zrównaliśmy się zupełnie, bardziej nawet może niż przypuszczasz. Bo ty go nie kochasz – ciebie tu popchnęła próżność, obrażona duma, ból obelgi, jaką brzydota wyrządziła piękności.

BELLA. A ty?

BRUTTA. Ja?... Przed twoim przyjściem badałam się sama i miałam wątpliwości... Usiłując przekonać ciebie, przekonałam i siebie. Mogłybyśmy tak spokojnie rozprawić nad wulkanem, gdyby nie wygaś dla obu? Ja wzięłam z miłości to, co ona dać może. Przykuć się do niej nie chcę... Jest tyle innych rzeczy na świecie. Gdyby Niuno był mężczyzną, odgadłby, że należy być wdzięcznym, pamiętać... i odejść.

(*Słysząc strzał*)

razem BELLA. Boże!

BRUTTA. Ach!

BELLA (*biegnie ku portierze*). Zabiłaś go!

BRUTTA. Daj pokój!... to krzyk egoizmu, nie serca... żal ci, że to nie dla ciebie!

(*Postępuje z wolna do portiery, odsłania ją i stoi przez chwilę, patrząc do drugiego pokoju. Potem nachyla się, wyciąga rękę za portierę i podniósłszy jakąś kartkę, czyta ją*).

BELLA (*stanąwszy w bolejącej pozie*). Jaki on, piękny!

BRUTTA (*spojrzawszy na kartkę*). Jaki on słaby! (*Podaje kartkę Belli*). Patrz, czytaj!

BELLA (*czyta*). „Niepodobna mi było żyć bez twojej pieśczoły”! (*Mnie kartkę i rzuca ją na ziemię*).

BRUTTA. Porzuć gniew... (*żegnając ją gestem*) i odejdz w spokoju... Wierzaj mi, nie miałyśmy o co walczyć!

(*Stoi zamyślona przy uchylonej portierze – Bella z wolna kieruje się ku drzwiom środkowym. Zastona spada*).

GŁOSY RÓWNOLEGŁE  
I ZAZĘBIAJĄCE SIĘ





W. [Stanisław Witkiewicz<sup>391</sup>]  
**Malarstwo i krytyka u nas. II**

[**odc. 1**]

Profesor Henryk Struve<sup>392</sup> rozpoczynając szereg artykułów krytycznych w „Kłosach”, poprzedził je ogólnymi, bardzo słusznymi uwagami o samej krytyce Zastanawiając się mianowicie nad przyczyną lekceważenia krytyki przez publiczność, powiada: „że ono wywołanym zostało przez ową masę dyletanckich krytyków”, wygłaszających „najsamowolniejsze sądy”, krytyków, z których

każdy wyrokuje według swego widzimisię, a gdy go dowody przeciwne do ściany przyprą, zawsze znajdzie jeszcze swobodne wyjście przez ową furtkę, na której błyszczą ulubiony u wszystkich dyletantów napis: *de gustibus non est disputandum*<sup>393</sup>.

---

<sup>391</sup> Biogram autora – zob. przyp. 3, s. 91.

<sup>392</sup> Henryk Struve (1840–1912) – filozof, historyk filozofii, logik i estetyk, krytyk sztuki, autor kierunku „idealno-realnego”, wyłożonego w szeregu prac, edytor, popularyzator wiedzy; profesor Szkoły Głównej, a następnie rosyjskiego uniwersytetu w Warszawie; więcej wiadomości na jego temat – zob. *Rozprawa wstępna*, s. 38–39.

<sup>393</sup> H. Struve, *Przegląd artystyczny*, „Kłosy” 1875, nr 522, s. 13. *De gustibus non est disputandum* (łac.) – o gustach się nie dyskutuje.

Profesor Struve żąda od krytyka: „gruntownego studium estetyki, znajomości historii sztuki, dającej pojęcie o stopniowym rozwoju i ogólnie ludzkim zadaniu dążności artystycznych”, znajomości, która: „jest koniecznym warunkiem krytycznego poglądu na doniosłość rozmaitych kierunków w sztuce”. Dalej, określając czynność artysty jako: „działanie syntetyczne” – przeciwstawia mu zadanie krytyka, który „jest analitykiem” i drogą „rozbioru całości na jej części składowe”, dochodzi do spełnienia swego zadania, leżącego w tym:

aby objaśnić zarówno ujemne, jak i dodatnie strony tej całości, aby zdać jasną sprawę o wewnętrznej organizacji, o funkcjach psychologicznych i fizjologicznych, odbywających się pod zewnętrzną powłoką tego pięknego ciała, które sztuką nazywamy<sup>394</sup>.

Tym, którzy lekceważą zdania krytyków jako wyłącznie teoretyków, odpowiada następnym bardzo dosadnym porównaniem:

Anatom, fizjolog i psycholog nie tworzą ani ciała, ani duszy, nie mają władzy nad swoim zdrowiem, nie mogą dowolnie przeistaczać swej organizacji duchowej, a jednak rozumieją wewnętrzny skład i funkcje ciała i duszy daleko lepiej niż człowiek najzdrowszy lub najszlachetniejszy, nieobeznany z badaniami specjalistów.

Specjaliści ci (krytycy) są koniecznymi pośrednikami między artystą i publicznością; bez ich udziału publiczność bardzo często nie rozumiałaby artysty, a artysta, zamknięty w swej pracowni, nie miałby pojęcia o potrzebach, wymaganiach i sędzie publiczności.

---

<sup>394</sup> *Ibidem*; w przytoczeniach tekst nieznacznie przeredagowany.

Artysta, mówi dalej, tworzy bezpośrednio, może wydawać nawet dzieła najgenialniejsze, a jednak nie być żadnym krytykiem, nie posiadać zdolności rozbiórowej, analitycznej, a tym samym nie mieć wyrobionego sądu teoretycznego w kwestiach własnej nawet sztuki<sup>395</sup>.

Ogólne wskazówki co do samej metody krytycznej, którą prof. Struve ma stosować, znajdujemy w następnym zdaniu:

Już Kant<sup>396</sup> bardzo słusznie powiedział, że prawdziwe dzieło sztuki wywołać winno upodobanie bezinteresowne, tj. upodobanie, niezależne od tendencji ubocznych, nie mających nic wspólnego z samą sztuką i artyzmem. Podobnież tylko z takiego stanowiska dzieło sztuki należy oceniać i być może<sup>397</sup>.

W innym znów miejscu („Świt” nr 9) profesor Struve powiada:

Niech się doktrynerzy sprzeczą, ile chcą, o wartość tej lub owej teorii estetycznej, artysta, poeta, jako król

---

<sup>395</sup> *Ibidem*; są to miarę dokładne cytaty, jednak w innym porządku niż w oryginale. Cytat środkowy znajduje się tam w kolejnym akapicie.

<sup>396</sup> Immanuel Kant (1724–1804) – filozof niemiecki, twórca filozofii krytycznej, badającej warunki i ograniczenia ludzkiego poznania. Swoje poglądy estetyczne sformułował w *Krytyce władzy sądu* (*Die Kritik der Urteilkraft*) z 1790 r. Piękno według niego jest tym, co się podoba powszechnie, bez pośrednictwa pojęć.

<sup>397</sup> Mimo sugestii, że jest to dalszy ciąg tej samej wypowiedzi z 1875 r., cytowane tu słowa pochodzą z roku 1879, z artykułu H. Struvego *Obraz Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*. *Studium*, opublikowanego w 713 numerze „Kłosów” (s. 139).

w dziedzinie sztuki, stanąć powinien ponad wszelkimi sprzecznościami chwili<sup>398</sup>.

Wszystkie przytoczone tu zdania prof. Struvego wskazują, iż nie jest on zwykłym, goniącym na oślep na retorycznym frazesie krytykiem. Jasne określenie zadania artystycznej krytyki i jej stosunku do artysty i publiczności; szerokie jak widać z ostatnich słów uwzględnienie indywidualności artysty, jako też odrębności i samodzielności wrażeń, które się od sztuki odbiera, wskazują w prof. Struvelu dokładną znajomość teorii krytyki i pozwalają żądać sądu opartego na „ściślych naukowych” podstawach.

Przechodząc do naszych stosunków, prof. Struve, gani „ową taktykę krytyczną”,

według której o stronach ujemnych utworów artystycznych albo milczono zupełnie, albo też napomykano tylko półsłówkiem, natomiast strony dodatnie nie tylko chwalało, lecz przechwalało do najwyższego stopnia.

Prof. Struve z wielką słuszością żąda krytyki:

nie opartej na pobłażliwości, lecz przykładającej do utworów artystycznych miarę powszechną, bezwzględną, wynikającą z istoty sztuki, a nie z przypadkowego jej położenia w naszym kraju.

Sztuka nasza – powiada – doszła do takiego rozwoju, że sama nalegać by winna, aby z niej zdjęto upokarzający system protekcyjny, wskutek którego najszczerze uznanie pozbawionym zostaje istotnej doniosłości<sup>399</sup>.

---

<sup>398</sup> H. Struve, *Prawda i ideał w sztuce*, „Świt” 1884, nr 9, s. 139.

<sup>399</sup> H. Struve, *Przegląd artystyczny*, „Kłosy” 1875, nr 522, s. 13.

Prof. Struve powiada, iż:

szacunek dla sztuki i artystów wymaga krytyki ścisłej, naukowej, rozbierającej dany utwór wszechstronnie, z całą swobodą i niezależnością, choćby to nie wszystkim do gustu przypadać miało<sup>400</sup>.

Są to zdania tak słuszne i dobrze umotywowane, iż dziwić się należy, że od lat dziesięciu, kiedy zostały wypowiedziane przez człowieka uznanego za powagę w rzeczach sztuki, nie wywarły żadnego wpływu na kierunek naszej krytyki artystycznej; że nikt, nawet s a m prof. Struve, nie zastosował ich w praktyce.

Prof. Struve wyliczając to, co powinien umieć krytyk, zapomniał, iż obok „gruntownego studium estetyki”, „znajomości historii sztuki, etyki i psychologii” – krytyk musi mieć jeszcze jedną konieczną zaletę, a mianowicie: powinien się znać na s a m e j s z t u c e. Bez tego dodatku można być estetykiem „objaśniającym początek, znaczenie i ostateczny cel ideałów ludzkich”<sup>401</sup>, można zajmować stanowisko worka z piaskiem osłabiającego siłę uderzenia się idealizmu z realizmem<sup>402</sup>, ale w żadnym razie nie można być krytykiem dzieł sztuki.

Prof. Struve znajduje się w położeniu sędziego, który znając dokładnie prawo, umiejąc na pamięć wszystkie paragrafy kodeksu karnego, nie ma jednak zdolności odróżnienia najprostszych objawów zbrodni i cnoty, a tym samym nie może zastosować właściwie i sprawiedliwie swej erudycji prawniczej.

---

<sup>400</sup> *Ibidem*; cytat poddany inwersji i innym przekształceniom.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

<sup>402</sup> Zadaniem filozofii według Struvego była właśnie mediacja między realizmem a idealizmem.

Z chwilą, w której prof. Struve opuszcza sferę ogólnych orzeczeń o zadaniu krytyki i przystępuje do właściwego rozbioru dzieł sztuki, bierze też stanowczy rozbrat ze wszystkimi rozumnymi zdaniem, które wyżej przytoczyłem. Nie stojąc jeszcze na tym poziomie kultury umysłowej, przy którym możliwe jest oddzielenie pojęcia od obrazu – filozofii od sztuki, prof. Struve o tyle tylko zajmuje się tą ostatnią, o tyle uważa ją za godną swoich badań, o ile w niej widzi kołki do rozwieszania strzępów swej mglistej idealno-realnej filozofii.

Wszędzie też, na podobieństwo dawnych bizantczyków<sup>403</sup>, wietrzy symbol. Sztuka dla niego jest tylko zbiorem hieroglifów, rebusów, pod którymi „wprawne oko” prof. Struvego odcyfrowuje „treść głębszą”, filozoficzną, historiozoficzną itp. „Bezinteresownego upodobania”, o którym mówi Kant, prof. Struve nie zdradza nigdzie i nigdy. Toteż zapomniawszy, że krytyk dzieł sztuki musi wyjść z punktu sądzenia „niezależnego od tendencji ubocznych, nie mających nic wspólnego ze sztuką i artystyzmem”<sup>404</sup>, prof. Struve rozklasyfikował malarstwo na „główne rodzaje” według formuлки „dyletanckich krytyków”, niezdolnych widzieć w dziele sztuki nic innego oprócz tematu, bajki<sup>405</sup>, przedmiotu.

Biorąc za podstawę swoich sądów o sztuce *respective*<sup>406</sup> malarstwie, idee i pojęcia leżące poza nim, uszeregował hierarchicznie „główne rodzaje” malarstwa, stosownie do znaczenia, jakie tym pojęciom sam nadaje.

---

<sup>403</sup> Bizantczyk – Bizantyjczyk; mieszkaniec lub zwolennik Imperium Bizantyjskiego, także osoba mająca zamiłowanie do hierarchii, ceremonii, mowy figuratywnej; stąd też skłonność do wyrażania się nie wprost i poszukiwania sensów ukrytych w różnych wypowiedziach.

<sup>404</sup> H. Struve, *Obraz Matejki...*, s. 139.

<sup>405</sup> Bajka – zob. przyp. 337, s. 210.

<sup>406</sup> *Respective* (łac.) – względnie.

Mamy więc: „malarstwo religijne, historyczne, historyczno-rodzajowe, portrety, malarstwo rodzajowe z wielu oddziałami, pejzażowe itd.”<sup>407</sup>

Naturalnie, że dla prof. Struvego

historyczne i religijne malarstwo jako największy objaw sztuki malarskiej wymaga też z natury rzeczy najwyższego uzdolnienia i najgruntowniejszego wykształcenia ze strony artysty<sup>408</sup>.

Twierdzenie to prof. Struve pozostawia bez żadnych dowodów, dodając tylko, iż:

niewielu jest artystów posiadających zdolność głębszego wnikięcia w tajemniczą treść historii i uwydatnienia tej treści z należytą godnością i powagą, w stylu historycznym (sic!)<sup>409</sup>.

Czy prof. Struve zastanowił się kiedy, czym się różni obraz historyczny od obrazu rodzajowego na przykład i dlaczego pierwszy wymaga „najgruntowniejszego wykształcenia”? Czy może w historycznym obrazie obowiązuje inna perspektywa, inne prawa rozkładu światła i cieni; inna harmonia barw; inna kompozycja czy w ogólności jakakolwiek inna artystyczna zasada? Czy może ludzie dawni nie płakali, nie śmiali się, nie stawiali nóg

---

<sup>407</sup> „Witkiewicz nie cytuje, tylko wylicza te działy malarstwa, które po kolei omawia autor *Przeglądu artystycznego* w „Kłosach” 1875, nr 522. Struve w ten sposób uszeregował obrazy ekspozowane na wystawie TZSP” (M. Olszaniecka, *Komentarz do: S. Witkiewicz, Pisma zebrane*, t. 1: *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1971, s. 793).

<sup>408</sup> H. Struve, *Przegląd artystyczny. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim. I. Malarstwo historyczne*, „Kłosy” 1875, nr 523, s. 30.

<sup>409</sup> *Ibidem*.

kolejno, a ręk używali może do siedzenia lub stania? Dlaczego rozpacz z wieku XV-go ma być po malarsku bardziej rozpaczliwą niż dzisiejsza? Dlaczego śmierć jakiegoś hetmana ma być straszniejszą od śmierci szewca, biorąc obydwu wypadki po malarsku, z punktu całkiem artystycznego, „niezależnego od tendencji ubocznych”. Na to ostatnie pytanie prof. Struve *et consortes* dają jedną odpowiedź, streszczającą się w tym, że: wielkie wypadki dziejowe i ludzie, którzy w nich biorą udział, przedstawiają wielkie ogólnoludzkie znaczenie – życie zaś szewca może interesować tylko tych, którzy u niego buty kupowali. Odpowiedź może słuszna przy ocenieniu „tendencji ubocznych” – całkiem zaś fałszywa i nic nie dowodząca w tym, co się dotyczy malarstwa.

Czy człowiek szlachetny, bohater dodatni wielkiej dziejowej chwili, czy też nikczemny zdrajca będzie się unosił oburzeniem, to dla historyka i poety stanowi ogromną różnicę wskutek środków, które ich sztuka posiada do wypowiedzenia się. Historyk i poeta mogą przedstawić ciągłość wypadków, mogą mówić o tym, co było, co poprzedzało daną chwilę, mogą nadawać imiona swoim osobom i określić ich wzajemny stosunek przed i po danym wypadku, który opowiadają. Malarstwo nie posiada tych środków.

Chłop rozpaczający nad stratą wołu, obywatel rozpaczający nad upadkiem kraju, będą się różnić w obrazie nie wskutek różnicy straty i jej znaczenia dla reszty ludzi, tylko wskutek indywidualnej różnicy cech zewnętrznych, dodatkowych – ubioru, otoczenia, typu. Każdy, ktokolwiek obserwował naturę, życie, widział, iż niezależnie od sfer towarzyskich i powodów, dla których ktoś rozpacza – uczucie to wykrzywi twarz jego zawsze w pewien jednaki sposób.

Z jakichkolwiek też powodów i ktokolwiek bądź się smuci lub cieszy, światło rozkłada się na nim zawsze według jednej i tej samej zasady. Czy to będzie Zamojski pod



Byczyną<sup>410</sup>, czy Kaśka zbierająca rzepę, nie przybędzie ani w pierwszym, ani w drugim wypadku ani jednego polysku, ani jednego cienia albo refleksu, jeżeli oboje będą o tej samej porze dnia oglądani. Harmonia barw też wcale nie jest czułą na wypadki dziejowe lub powszednie. Po Waterloo czy po majówce zwykłych filistrów słońce zachodzące nie przybrało zielonego koloru, tylko czerwony, jeżeli naturalnie nie było za chmurami.

Malarstwo ma środki tylko na wyrażenie pewnego momentu natury, leżącego w granicach formy i barwy. Cała zaś „głębsza treść” historyczna, przyczepiona do obrazu, dopowiada się zwykle w podpisie, w objaśnieniu książkowym, czyli że dla wyjaśnienia jej potrzeba posiłkować się inną sztuką niż malarstwo. Jak dalece jest to prawdą, niech będzie dowodem, że w r. 1867 na wystawie paryskiej Francuzi, nie znający naszych ubiorów ani starożytnych portretów, nie mogli zrozumieć obrazu Matejki i sądzili, że leżący na ziemi Rejtan<sup>411</sup> jest tureckim posłem, którego „dzielni Polacy”, Poniński<sup>412</sup>, Branicki<sup>413</sup> *etc.* wy-

<sup>410</sup> Hetman Jan Zamoyski (Zamojski; 1542–1605), zwycięzca w bitwie z elektorem Maksymilianem III Habsburgiem pod Byczyną w 1588 r. Bitwa ta została przedstawiona przez Jana Matejkę.

<sup>411</sup> Tadeusz Rejtan (Reytan, 1742–1780) – ziemianin białoruski, poseł województwa nowogródzkiego na sejm rozbiorowy w 1773 r. Jego protest przeciwko uchwalaniu traktatu rozbiorowego odbił się szerokim echem w całej Rzeczypospolitej. W 1866 r. Matejko ukończył słynny, uhonorowany złotym medalem na wystawie w Paryżu obraz *Rejtan na Sejmie Warszawskim 21 kwietnia 1773 – Upadek Polski*.

<sup>412</sup> Adam Poniński (1732–1798) – szlachcic, poseł ziemi rawskiej, polityk, wieloletni płatny agent rosyjski. Poniński jest jedną z postaci wyeksponowanych na obrazie Matejki.

<sup>413</sup> Franciszek Ksawery Branicki (1731–1819) – magnat, hetman wielki koronny, współzałożyciel konfederacji targowickiej, po 1794 r. jawnie w służbie Rosji. Podczas powstania kościuszkowskiego skazany na wieczną infamię; uosobienie zdrady narodowej.

rzucają za drzwi! Cała więc „głębsza treść” zginęła z obrazu – pozostało zaś i cenione było to, co stanowi li tylko artystyczną jego wartość.

Tak więc malarstwo historyczne przedstawia tę niedogodność, iż jest niezrozumiałe – że właśnie w tym jest niezrozumiałe, w czym profesor Struve widzi jego zasadniczą zaletę i istotną wartość, to jest w swojej historycznej treści.

„Malarstwo historyczne” jest wymysłem teoretycznym, który grzeszy wielu podobnymi nieloicznosciami.

Tak np. ileż to się mówi o „prawdzie dziejowej”, o tej „tajemniczej treści historii”, w którą wnika „samopoznanie dziejowe” Matejki, który „zapusił niewzruszone korzenie jestestwa swojego” w przeszłe życie narodu.

Profesor Struve i inni panowie krytycy nie widzą jednego punktu, dotyczącego prawdy historycznej w malarstwie. Jeżeli się raz mówi „prawda dziejowa”, to należy przypuszczać, że różne epoki historii miały nie tylko różne pojęcia i instytucje, nie tylko ludzi różnych co do charakteru moralnego, ale i różnych co do formy, inaczej malarstwo tej prawdy dziejowej wypowiedzieć nie byłoby w stanie. Pomijam to, czy mamy już dostateczną ilość materiału do stanowczego zdecydowania charakteru pewnej epoki historii – ale *a priori*<sup>414</sup> nawet możemy wziąć za pewnik, że człowiek z naszych czasów może być innym niż towarzysz Witolda pod Grunwaldem lub słuchacz Skargi. Tymczasem cóż widzimy: ludzie Matejki różnią się wprawdzie bardzo od nas, nie różnią się zaś wcale, oprócz ubrania, między sobą. Czy na polach Tannenberga<sup>415</sup>, czy w sejmowej sali warszawskiej (*Rejtan*), w epokach oddzielonych od siebie przeszło trzema wie-

---

<sup>414</sup> *A priori* (łac.) – od pierwszego; z założenia.

<sup>415</sup> Pola Tannenberga – według nomenklatury niemieckiej pola biłtów grunwaldzkiej. Tannenberg – niemiecka nazwa pobliskiego Stębarka.

kami, wszędzie spotykamy te same wytrzeszczone oczy, te same zakłęśłe, wielkie, wschodnie powieki, te same zmięte twarze, tę samą krętą, drobną, zawiłą linię obrysowującą zewnętrzne kształty ludzi i rzeczy. Co dziwniejsza, że ile razy Matejko maluje nowoczesnych ludzi, stają się oni podobni do swoich protoplastów – i nie tylko ich twarze i ręce, ale ubranie, frak np. namalowany przez Matejkę, staje się czymś całkiem „w stylu historycznym”, o który tak się dobija pr[of]. Struve.

Otóż, to co dla pr[of]. Struvego jest „stylem historycznym”, jest w istocie *i n d y w i d u a l n o ś c i ą* Matejki, jego cechą zasadniczą, konieczną, stanowiącą o wszystkich jego zaletach i wadach jako malarza, a tym samym nie dającą się podporządkować pod żadne „tendencje uboczne”, choćby tak ważne, jak „tajemnicza treść historii”<sup>416</sup>.

Zresztą, kto raz wymaga „stylu historycznego” – odbiera sobie tym samym prawo żądania „charakterystyki historycznej w ścisłym znaczeniu”<sup>417</sup>. Jeżeli jest pewien styl, w którym leży „należyta godność i powaga” – to znaczy pewna metoda przedstawiania natury, mówiąc po prostu, maniera, pewna forma konwencjonalna, to tym samym nie ma „prawdy dziejowej”, wymagającej ciągle nowych form dla wyrażenia nowych treści.

Momentalne fotografie<sup>418</sup> są największymi wrogami stylu historycznego. One to pokazały, że ludzie, którzy podług klasyfikacji pr[of]. Struvego należą do „historycznego malarstwa” – nie różnią się niczym za-

<sup>416</sup> W tym i następnych akapitach Witkiewicz cytuje sformułowania Struvego z *Przeglądu artystycznego*, poświęconego malarstwu historycznemu, „Kłosa” 1875, nr 523, s. 30.

<sup>417</sup> *Ibidem*.

<sup>418</sup> Momentalna fotografia – opracowana przez warszawskiego fotografa Konrada Brandla (1838–1920) technika wykonywania zdjęć, zwanych momentalnymi, polegająca na skróceniu czasu naświetlania, umożliwiającą robienie zdjęć w terenie.

sadniczym od ludzi powołanych do zapełniania obrazów rodzajowych. W istocie, czy kto zajmuje „wysokie stanowisko w hierarchii państwowej”, czy jest tylko „typem charakterystycznym” lub zwykłym, ani historycznym, ani typowym człowiekiem, schwycony migawkowym aparatem, porusza kolejno nogami, chcąc iść; śmieje się, rozszerzając usta, podnosząc kąty ich w górę i pokazując zęby<sup>419</sup>.

W czymże więc leży różnica między malarstwem historycznym i niehistorycznym? Oto pominąwszy „tendencje uboczne”, leżeć będzie tylko w różnicy kostiumów, różnicy rzeczy, w archeologicznych szczegółach i typach – to jest w tym wszystkim, co nie może mieć żadnego wpływu na artystyczną wartość ani może stanowić o „rodzaju” malarstwa. I dla tej tak błahej, tak materialnej cechy pr[of]. Struve i wszyscy tego pokroju estetycy stawiają w hierarchii „rodzajów głównych” malarstwo „historyczne” – na drugim miejscu, a to dlatego, że pr[of]. Struve zapomniał, iż „tylko ze stanowiska niezależnego od tendencji ubocznych dzieło sztuki należycie ocenionym być może”.

(Dalszy ciąg nastąpi)

## [odc. 2]

(Dalszy ciąg)

[...] <sup>420</sup>

Żeby prof. Struve znał historię sztuki, która według niego „jest koniecznym warunkiem krytycznego

---

<sup>419</sup> Fragment ten odnosi się do poświęconego malarstwu portretowemu kolejnego odcinka *Przeglądu artystycznego* („Kłosy 1875, nr 524, s. 38).

<sup>420</sup> Opuszczono fragment zawierający dygresję o tendencyjności obrazów Wasilija Wereszczagina (1842–1904) – rosyjskiego malarza batalisty.

poglądu”, dowiedziałby się, jak dalece ta „głębsza treść”, o której ciągle mówi, mało wpływa na artystyczną wartość i charakter, „rodzaj” dzieła sztuki.

Tak np. „malarstwo religijne” jako jednolity „rodzaj sztuki” nie istnieje wcale. Idea religijna, będąca dla prof. Struvego główną treścią tego „rodzaju”, zasadniczym pierwiastkiem jego charakteru, podporządkowaną w nim jest pod zasadę, o której prof. Struve prawie nie wspomina, a mianowicie: *i n d y w i d u a l n o ść* artysty, streszczająca też często ogólne cechy danej epoki i rasy. Pierwszy lepszy leksykon ilustrowany niemiecki objaśniłby prof. Struvego, jak dalece jeden i ten sam temat religijny, jedna i ta sama „treść głębsza” *z a s a d n i c z a*, inaczej wygląda w mozaikach bizantyńskich, freskach romańskich, rzeźbie gotyku; jak inną jest u Belliniego<sup>421</sup>, Michała Anioła, Tytjana, Rubensa<sup>422</sup>, jak dziś jeszcze użyta jako temat w obrazie inaczej przedstawia się u Munkácsyego<sup>423</sup>.

Prof. Struve powiada (zapomniawszy o Kancie):

Widzialna i dotykalna postać sztuki przedstawia właściwie tylko przednią stronę artystycznego transparentu (?)<sup>424</sup>, która sama przez się, bez promieni poza nią stojącego światła, pozbawioną jest prawdziwego uroku estetycznego. Tym światłem stojącym poza piękną formą, nadającym jej

<sup>421</sup> Najprawdopodobniej najbardziej znany ze słynnego malarzkiego rodu Bellinich – Giovanni Bellini (ok. 1428–1516).

<sup>422</sup> Peter Paul Rubens (1577–1640) – działający w Antwerpii znakomity malarz barokowy.

<sup>423</sup> Mihály Munkácsy (1844–1900) – słynny realista węgierski, autor obrazów rodzajowych i wielkich scen biblijnych oraz alegorycznych wykonywanych *al fresco*.

<sup>424</sup> Transparent – w znaczeniu: „rysunek, obraz lub napis przezroczysty, z tyłu oświetlony” (K. Król, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 7, Warszawa 1919, s. 98).

zmysłowym zarysom wyższe artystyczne znaczenie, jest w sztuce myśl, idea, uczucie<sup>425</sup>.

A gdzież jest miejsce na „bezinteresowne upodobanie”?

Dlatego też dzieło sztuki, mówi dalej prof. Struve, bez głębszej myśli, idei, uczucia jest jakby transparentem bez jaśniejącego poza nim światła<sup>426</sup>.

Historia sztuki nauczyłaby prof. Struvego, że to „jaśniejące za transparentem światło”, ta „treść głębsza”, ta „tendencja uboczna”, leżąca w dziele sztuki, jest jednym z najmniej trwałych jego składników i nic nie stanowiącą o jego wartości artystycznej.

Idee religijne Greków są nam całkiem obce. Studiuujemy je, ale nie podzielamy ich, nie są one dla nas żadną zasadniczą treścią naszej umysłowości. I Zeus Rodzic<sup>427</sup>, i Posejdon Ładowstrzęśca<sup>428</sup>, i Sowiooka Atene<sup>429</sup>, jak i inni mieszkańcy Olimpu, dzielą dziś los wszystkich dymisjonowanych bogów. Uczony używa ich, tłumacząc życie dawnej Grecji; poeta, któremu zbrakło porównań żywych i świeżych, łatając wyszarzane<sup>430</sup> skrzydła natchnienia, ucieka się do erudycji klasycznej; ale nikt nie składa bogom Grecji obiat, nie zlewa z czary wina, nie poświęca im najlepszych części jadła; nie modli się do nich i nie klnie się nawet ich imieniem. Zgasło „niewidzialne dla zmysłowego oka światło”,

---

<sup>425</sup> H. Struve, *Przegląd artystyczny*, „Kłosy” 1876, nr 566, s. 285.

<sup>426</sup> *Ibidem*.

<sup>427</sup> Zeus Rodzic – Zeus jako protoplasta bogów i ludzi.

<sup>428</sup> Posejdon Ładowstrzęśca – bóg ten, władca wód i łądów śródlądowych, dysponował mocą wywoływania burz i trzęsień ziemi.

<sup>429</sup> Sowiooka Atene – sowa była atrybutem Ateny.

<sup>430</sup> Wyszarzane – zużyte, sponiewierane, zszargane.

które oświecało „transparent” – i cóż stąd? Rzeźba grecka pozostała tak piękną i godną naszej czci jak za czasów Peryklesa<sup>431</sup>. Jest więc coś ważniejszego w dziele sztuki nad tę „treść głębszą” prof. Struvego i wszystkich tego kierunku estetyków.

Pominąwszy malarstwo i rzeźbę, które z natury swych środków nie są całkiem w stanie wyrażać „tendencji ubocznych”, jeżeli weźmiemy poezję, sztukę, która może powiedzieć wszystko: wypowiadać idee, uczucia i ich pobudki, wyrażać wszelkie stopnie etycznych pojęć – jednym słowem ma najwięcej środków do wyrażania „tendencji ubocznych”, to zobaczymy, że w niej nawet grają one podrzędną rolę. Zobaczymy, iż nie wpływają wcale na wartość artystyczną, a w pewnym tylko stopniu na charakter dzieła sztuki.

Czy wartość *Iliady* leży w jej historycznej treści, czy może w poziomie pojęć etycznych w niej zawartych? Pierwsza, jeżeli nawet zgodzić się z prof. Struvem, jako dotąd uważana za bajkę, legendę, nie odpowiada warunkom „historyczności”. Co zaś do poziomu etycznego, na którym stoją bohaterowie *Iliady*, jest on tak niskim, że w dzisiejszych czasach nawet najszlachetniejszy z nich, Diomedes<sup>432</sup>, mógłby tylko na Pawiaku<sup>433</sup> mieć stancję<sup>434</sup>. A jednak „boski Homer” podoba się tak dobrze prof. Struvemu, jak i mnie – a podoba się przez wartość artystyczną swych pieśni, nieporównaną plastykę opowiadania – przez to, że się widzi to, co on opisuje.

<sup>431</sup> Perykles (ok. 495–429) – przywódca demokracji ateńskiej, twórca politycznej i kulturalnej wielkości miasta-państwa.

<sup>432</sup> Diomedes – jeden z herosów opiewanych przez Homera w *Iliadzie*, najdzielniejszy rycerz po Achillesie.

<sup>433</sup> Pawiak – więzienie carskie w Warszawie, zbudowane w pierwszej połowie lat 30. XIX w., od 1863 r. przeznaczone głównie dla więźniów politycznych.

<sup>434</sup> Stancja – pokój.

Czy np. wzięwszy z Szekspira dwa typy różnej wartości artystycznej, można wykazać odpowiednią różnicę wartości artystycznej? Czy Falstaff<sup>435</sup>, sceptyk wskutek tego, że jego zmysłom za ciasno w kodeksie moralnym, jest artystycznie mniej wart od Hamleta, sceptyka, którego myśli jest za ciasno w atmosferze umysłowej i moralnej swego czasu?

Któż odważy się twierdzić, że *Sonety krymskie*<sup>436</sup>, te pejzaże pisane (czwarta i prawie ostatnia kategoria prof. Struvego), są gorsze od *Konrada Wallenroda*<sup>437</sup>, pomimo wielkich uczuć, idei i wszelkich „tendencji ubocznych” zawartych w tym poemacie? Nikt – chyba prof. Struve.

Albo proszę wziąć *Pana Tadeusza*. Jest tam materiał do wypełnienia wszystkich „głównych rodzajów” prof. Struvego. Od Napoleona, który lata „od puszczy Libijskich do Alpów podniebnych”<sup>438</sup>, skończywszy na wieprzu, który „marudzi z tyłu” „i snopy zboża kradnie i na zapas chwytają”<sup>439</sup> – są to temata bardzo rozmaite i z punktu „tendencji ubocznych” mające bardzo różną wartość artystyczną – w istocie zaś zupełnie sobie równe, gdyż wszystkie noszą te same cechy geniuszu poetyckiego. Krytyka, biorąca za podstawę sądów o sztuce „niewidzialne dla zmysłowego oka światło”, jako arcydzieło arcydzieła uważa grę Jan-kiela<sup>440</sup> – czytelnik szukający wrażeń „bezinteresow-

<sup>435</sup> Falstaff – bohater występujący w *Henryku IV* Williama Shakespeare’a, typ rubasznego grubasa.

<sup>436</sup> *Sonety krymskie* – cykl osiemnastu sonetów Adama Mickiewicza, ogłoszony w 1826 r.

<sup>437</sup> *Konrad Wallenrod* – powieść poetycka Mickiewicza z 1828 r.

<sup>438</sup> *Pan Tadeusz*, ks. I, w. 897: „Od puszczy Libijskich latał do Alpów podniebnych”.

<sup>439</sup> *Pan Tadeusz*, ks. X, w. 31–32: „A wieprz marudzi w tyle, dąsa się i zgrzyta, / I snopy zboża kradnie, i na zapas chwytają”.

<sup>440</sup> Zgodnie z autorskim określeniem Mickiewicza jest to „koncert nad koncertami”; *Pan Tadeusz*, ks. XII, w. 659–747.



nych” z trudnością oddałby temu zbiorowi retorycznych przenośni, sztucznych określeń, naciągniętych porównań i sensu zawartego między wierszami pierwszeństwo nad pierwszym lepszym pejzażem zawartym w tymże samym *Panu Tadeuszu*, pejzażem, w którym słowa nikną prawie i zamieniają się w żywą naturę.

Teatr, ta najbogatsza w środki sztuka, w której malarstwo, rzeźba, poezja i muzyka łączą się i dają artyście największą siłę oddziaływania, również może służyć za dowód, iż „tendencje uboczne” są w sztuce czymś podrzędnym.

[...] <sup>441</sup>

Krytyk te zboczenia talentu powinien widzieć, powinien stać ponad „tendencjami ubocznymi” i wskazywać ich wpływ zgubny na artystyczną stronę dzieła sztuki – zamiast, jak to czyni prof. Struve, wbijać gwałtem w każdą indywidualność swoje formułki estetyczne, „vom echt philosophischen Schnitte”, jak mówi Heine<sup>442</sup>.

Że dzieło sztuki wywoływać może i wywołuje obok wrażeń artystycznych i inne, nie ulega wątpliwości. Każda przyczyna ma wieloraki skutek, a kojarzeniu się pojęć nie można żadnej postawić granicy. Stojąc więc przed obrazem, można dojść do roztrząsania kwestii społecznych, religijnych, ekonomicznych czy jakich tylko sobie żąda – lecz nie należy identyfikować tego z artystyzmem.

Proudhon napisał książkę *De l'art et de sa destination social*<sup>443</sup>, w której obok wielu herezji artystycznych jest

<sup>441</sup> Opuszczono fragment dotyczący muzyki oraz umoralniającej funkcji sztuki.

<sup>442</sup> „Vom echt philosophischen Schnitte” (niem.) – z prawdziwym filozoficznym szlifem; cytatu nie udało się zlokalizować.

<sup>443</sup> Praca polityka, socjologa i publicysty Pierre’a-Josepha Proudhona (1809–1865) *Du principe de l'art et de sa destination social* (O zasadzie i przeznaczeniu społecznym sztuki) z 1865 r., z którą w szkicu Proudhon et Courbet polemizował Zola.

mnóstwo dzielnych<sup>444</sup> obserwacji społecznych. Każdy ma prawo rozpatrywać sztukę z jakiego chce punktu widzenia; tylko jeżeli kto postawi sobie za zadanie ocenę dzieł sztuki ze stanowiska wolnego od „tendencji ubocznych, nie mających nic wspólnego ze sztuką i artystyzmem”, a następnie prawi o „tajemniczej treści historii”, o „syntezie ducha romańskiego i germańskiego w słowiańskim”; o „niewidzialnym dla zmysłowego oka świetle, które wśród ciemności zewnętrznego świata, niby palcem ducha, na czarnym tle rzeczywistości rysuje wyrazy pełne nadziemskiego blasku i życia, pełne wzniosłych myśli i głębokich uczuć”<sup>445</sup>, ten się mija z loiką.

W profesorze Struvmem żadne z rozpatrywanych przez niego dzieł nie wywołuje „bezinteresownego upodobania”; czy stąd mamy wnioskować, iż żadne z nich nie jest „prawdziwym dziełem sztuki”? Odpowiedź jest bardziej złożoną. Nie tylko dzieło sztuki ma być „prawdziwym”, żeby wywołać „bezinteresowne upodobanie”, trzeba jeszcze żeby umysł rozpatrującego sztukę był w stanie bezinteresownie na nią patrzeć i doznawać wrażeń czysto artystycznych.

Zatrzymałem się dłużej nad tą kwestią, gdyż jest to jedna z najbardziej rażących stron nie tylko naszej, ale i obcej, a w szczególności niemieckiej krytyki. Od wyjaśnienia tej kwestii zależy w znacznej części znalezienie właściwej miary w sądzeniu dzieł sztuki.

Żeby prof. Struve trzymał się swoich ogólnych zdań wyrażonych we wstępie, nie wszedłby w tak rażące

<sup>444</sup> Dzielny – tu: roztropny, baczny.

<sup>445</sup> Przeważająca liczba cytatów użytych dalej przez Witkiewicza pochodzi z obszernego studium H. Struvego, *Obraz Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*, „Kłosa” 1879, nr 712–718. Ze względu na bardzo dużą ich liczbę niżej lokalizujemy tylko dłuższe przytoczenia z tego artykułu.

kolizje z własnymi zasadami. Zresztą prof. Struve nie ufa „wyłącznie wymaganiom myśli, krytyki logicznej”. Prof. Struve widzi w ludzkości mężów, dla których nie „sama tylko nauka, sama wiedza, sama ścisłość dowodów logicznych” były środkami poznania prawdy i „wytrwania wśród nędzy życia”. Prof. Struve uważa, iż więcej warte jest „bezpośrednie poczucie poetyczne i moralne, któremu ufali, które im nie raz służyło za ster daleko pewniejszy, niż wszelkie dedukcje i indukcje”<sup>446</sup>. Bardzo być może – lecz dokąd zaszedł prof. Struve, kierując się tym sterem, da się widzieć z rozbioru jego *Studium o Bitwie pod Grunwaldem*.

(Dalszy ciąg nastąpi)

### [odc. 3]

(Dalszy ciąg)

„Twórczość potężna Matejki wznosi się śmiało na coraz wyższe szczyty artyzmu” – tak zaczyna profesor Struve swoje studium o bitwie grunwaldzkiej – a dalej: „niby twór przyrody, dąb samorodny, rośnie a rośnie”; jego „jestestwo, dusza pracująca, nie daje się olśnić bogactwami zmysłowości (?), nie daje się odwieść od samej siebie ani blaskiem barw słonecznych, ani śpiewem syren, unoszących się uroczo na falach życia”. Nie wiem, jakie to syreny kusiły w owym czasie Matejkę, ale zauważę, że nie jest wcale pochlebny dla malarza, jeżeli go się chwali za brak wrażliwości na „blask barw słonecznych”. Matejko idzie „naprzód według praw rozwoju typowego – spokojnie, samotnie, a nawet ponuro – jak pustelnik zadumany”.

---

<sup>446</sup> Por. H. Struve, *Poezja, religia, filozofia*, „Kłosy” 1874, nr 468, s. 391.

Prof. Struve lubi wstępy, zanim przystąpił do właściwej krytyki samego obrazu, długo każe pływać czytelnikowi w mętnej sadzawce filozoficznych ogólników, mających niby wyjaśnić „stopniowy rozwój potężnej twórczości”. Zadanie warte trudu; szkoda, że prof. Struve wskutek niepowstrzymanej skłonności do filozofowania i tu rozminął się ze swoim założeniem.

[...] <sup>447</sup>

Powierzchniowość i połowiczność rozumowania nie pozwala widzieć prof. Struvementu, że: jeżeli jest tylko pewien rodzaj malarstwa wyższy od innych, to tym samym wszystkie poszczególne obrazy tego rodzaju są wyższe same przez się od choćby doskonałych obrazów niższego rodzaju. Jeżeli mówimy, że pewien rodzaj zwierząt jest wyższy ustrojem od innych, to już koniecznie wszystkie osobniki tego rodzaju muszą mieć cechy wyższej organizacji, która je wyróżnia bezwzględnie od osobników niższego rzędu. Najdoskonalszy np. wymoczek w żadnym razie nie może być uważany za wyższy organizm od najlichszej małpy.

[...] <sup>448</sup>

[P]rof. Struve zdradza się zupełnym nierozumieniem różnicy między obrazem a książką. „Každy wielki utwór sztuki plastycznej podobny jest co do układu swej treści do dzieła pisanego, np. do poematu złożonego w książce”. Prof. Struve mówi,

że jak czytamy książkę rozdział po rozdziale, tak też obraz wielkich rozmiarów nie może być objęty jednym rzutem

---

<sup>447</sup> Opuszczono pełen złośliwości fragment streszczający sądy Struvementu o *Kazaniu Skargi i Rejtanie (Sejmie Warszawskim)* Matejki.

<sup>448</sup> Pominęto kąśliwe uwagi o dalszej części wprowadzenia do studium Struvementu.

oka, lecz jego całość artystyczna odtwarza się w naszej wyobraźni dopiero przez kolejne poprowadzenie wzroku po jego częściach składowych<sup>449</sup>.

Otóż niech się prof. Struve dowie, że jakiegokolwiek są wymiary obrazu, zawsze musi on być tak namalowany, żeby go można było widzieć w całości. Jest to zasadniczy, konieczny warunek budowy obrazu, który jest przedstawieniem takiej tylko przestrzeni z natury, ile jej w jednym rzucie oka ogarnąć można. W dziele pisanym może być dziesięć punktów widzenia – tysiąc horyzontów – w malarstwie jest tylko jeden punkt widzenia i jeden horyzont – na tym stoi cała perspektywa linijna, całe złudzenie przestrzeni, jakie malarz z płaszczyzny płótna wydobyć może.

Prof. Struve o tym nic nie wie, widząc tylko w obrazie „sytuacje historyczne” i epizody, które je mają wyrażać, powiada, iż dla zrozumienia wielkiego obrazu „potrzeba oka wprawnego, aby wśród labiryntu kształtów i barw odnaleźć ową złotą nić Ariadny”, bez której wobec „najwspanialszego dzieła” doznaje się „wrażenia chaotyczności”.

„Złota nić Ariadny” nie okazała mu jednak żadnej usługi – zamiast wyjść z labiryntu, prof. Struve zabłąkał się do ostatka w gmatwaninie najdziwaczniejszych rozumowań i wniosków.

Dla prof. Struwego „nie ulega wątpliwości, że o s n o w a wielkiego rozmiarami utworu musi być wielką i co do swej treści” – oto jeden z ulubionych koników, na których jeździ nasza krytyka. Pan K. Matuszewski<sup>450</sup> np., krytyk „Echa Teatralnego”, mówi o *Zamojskim*

<sup>449</sup> H. Struve, *Obraz Matejki...*, „Kłosy” 1879, nr 714, s. 156; cytat skomprimowany.

<sup>450</sup> Karol Matuszewski (1842–1902) – krytyk, estetyk, malarz, recenzent „Gazety Polskiej”, współpracownik „Echa Muzycznego,

*pod Byczyną*<sup>451</sup> Matejki: „Artysta tym razem nie miał zamiaru wznieść się do zwykłej sobie wysokości – świadczy o tym choćby sam wymiar obrazu”<sup>452</sup>. W innym znów miejscu wyrzuca panu Grocholskiemu<sup>453</sup>, „że motyw nadający się do małego obrazka rozwinął na płótnie dość poważnych rozmiarów”. Motywem tym jest matka przy chorym czy umierającym dziecku. „Po co ten drobny motyw rozmazywać na tak wielkim płótnie!”<sup>454</sup>.

Panowie Struve, Matuszewski i inni, co tak lubią o wymiarach obrazów wyrokować, powinni ułożyć i ogłosić tabelę, która by tę kwestią wyjaśniła. Oddaliby prawdziwą usługę malarzom, którzy dziś błakają się samopas, nie wiedząc, na ilu stopach kwadratowych płótna należy przedstawiać rozpacz matki, na ilu połowanie, bitwę lub romans.

Zanim ta szczęśliwa dla „krajowego” malarstwa chwila nadejdzie, pozwolę sobie zwrócić uwagę „naszych specjalistów” na to, że jedynym powodem usprawiedliwiającym użycie przez malarza takiego lub innego rozmiaru płótna jest posiadanie przez niego odpowiedniej techniki.

[...] <sup>455</sup>

Wstrzymajcie śmiech przyjaciele!

---

Teatralnego i Artystycznego”; jego poglądy i sposób pisania o sztuce były bezkompromisowo zwalczane przez Witkiewicza.

<sup>451</sup> *Zamojski pod Byczyną* – obraz Jana Matejki.

<sup>452</sup> K. Matuszewski, „*Zamojski pod Byczyną*”, *obraz Jana Matejki na Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 66, s. 10.

<sup>453</sup> Stanisław Grocholski (1858–1932) – malarz polski, monachijczyk.

<sup>454</sup> K. Matuszewski, *Konkurs doroczny Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 69, s. 36. Wypowiedź dotyczy obrazu *W kwiecie wieku*, którego wartość obaj krytycy interpretują inaczej.

<sup>455</sup> Opuszczono fragment parodiujący język krytyczny Struvego.

Rzucamy spojrzenie przypadkowo na jedną z najodleglejszych części rozbieranej grupy, na lewą tylko nogę konia mistrza. Ona jest wyprężoną i przez to występuje niejako z ram zamykających ową grupę. Ale linia jej wyprężenia nagli oko natychmiast do zwrotu ku środkowi, a w przedłużeniu swoim schodzi się znowu ze wszystkimi powyższymi liniami na piersi wielkiego mistrza<sup>456</sup>.

Magiczny wpływ „wprawnego oka” prof. Struvego nawet zwierzęta zmusza do pojmowania najsubtelniejszych finezji „symboliki linii”.

Sądzę, że tej próbki wystarczy do scharakteryzowania, dokąd wiedzie „symbolika linii” prof. Struvego. Prowadząc założenie jego do ostatnich krańców wnioskowania, przyjdzie się do przekonania, że wszystko, co jest w obrazie Matejki z ruchu, życia, kształtów naturalnych – z tych wszystkich pierwiastków, które Matejce się zdawały właściwą treścią obrazu – wszystko to jest tylko dodatkowym ubraniem, maskowaniem „idealnej linii”. Właściwy obraz jest to punkt, do którego schodzą się różne i z różnych stron linie. Linie te z najrozmaitszych punktów obrazu dążąc do „punktu stanowczego”, kreślą figury geometryczne, tworzące „układy linearne” u wielkiego mistrza i Witolda, połączone między sobą innymi „pełnymi znaczenia” liniami. To z kolana, to z głowy, to z dłoni prawej Witolda biegną te dziwne linie po „żerdziach, dzidach” w stronę Ulryka i w końcu

tworzą jak najwyraźniej jedną linearną całość, bo trójkąt nachylony (tak!), którego podstawa, zakreślona łokciem, upiera się o prawe ramię i figurę Witolda; a wierzchołek

---

<sup>456</sup> H. Struvego, *Obraz Matejki...*, „Kłosy” 1879, nr 714, s. 157.

w kącie ostrym, powstałym z zetknięcia się dzidy i żerdzi  
godzi wprost w serce wielkiego mistrza<sup>457</sup>.

Jeżeliby wszystko to było prawdą i ta pajęczyna symboliczna, po której myśl prof. Struvego biega jak pająk, istotnie powstała była w umyśle Matejki, zwątpić by przyszło w jego stan normalny – na szczęście, jak mówi sam prof. Struve, „twórca wielkiego obrazu nie może odpowiadać za to, że na jego dzieło patrzą nieraz oczy nie umiejące lub nie chcące iść za jego wskazówkami”.

(Dalszy ciąg nastąpi)

---

<sup>457</sup> H. Struve, *Przegląd artystyczny*, „Kłosa” 1879, nr 715, s. 173.  
W oryginale zamiast „łokciem” jest „łukiem”.



Wiktor Gomulicki<sup>458</sup>

## **Hus. Obraz Wacława Brożika**

Olbrzymie płótno czeskiego artysty Wacława Brożika<sup>459</sup>, przedstawiające: *Sąd nad Husem*<sup>460</sup>, wystawionym zostało w salonie Tow.[arzystwa] Zach.[ęty] Sztuk Pięknych.

Jesteśmy w Konstancji, na soborze powszechnym, który ma za jednym rozmachem sądzić herezję Husa i schizmę papieżów<sup>461</sup>.

Dziejom przyświeca wiek XV (1414); ziemi – lipcowy, upalny poranek, którego żar przedostał się nawet do

---

<sup>458</sup> Biogram autora – zob. przyp. 81, s. 119.

<sup>459</sup> Václav Brožík (1851–1901) – czeski malarz akademicki, działający w Pradze i Paryżu. W połowie lat 80. Brožík był u szczytu sławy – w Stanach Zjednoczonych wydano nawet znaczek pocztowy z jego podobizną.

<sup>460</sup> *Mistrz Jan Hus na soborze w Konstancji* (oryg. *Mistr Jan Hus na koncilu kostnickém*) – obraz z 1883 r.

<sup>461</sup> Sobór w Konstancji odbywał się w latach 1414–1418. Jan Hus (ok. 1370–1415) – ksiądz, rektor uniwersytetu w Pradze, orędownik zażegnania podziału w Kościele zachodnim, przywrócenia władzy jednego papieża i przeprowadzenia szeregu reform. Oskarżony o herezję, został zawieszany przed sobór i po trzech publicznych wysłuchaniach – z których jedno przedstawia obraz Brożika – skazany na śmierć i spalony na stosie. Ten sam sobór w 1417 r. zdołał zakończyć tzw. schizmę papieską i przywrócić w Kościele jedynowładztwo.

mrocznego wnętrza świątyni, wytęgowanej różnobarwnymi oknami.

Różnolite grono dostojników Kościoła rzymskiego i uczonych teologów zasiadło stalle, wtoczyło się pomiędzy ławy i zajęło honorowe miejsca pod baldachimami, a mimo różnicy temperamentów i plemiennych usposobień jednakowo zapala się w gniewie i jednakowo zacina w niechęci przeciw – reformatorowi.

[...] <sup>462</sup>

Mamy przed sobą nie traktat uczony, ale dzieło sztuki, nie zbutwiałą kronikę, jeno obraz tętniący życiem i odzwiercietlający moment dziejowy i psychologiczny: w akcji.

\* \* \*

Owa akcja tłumaczy się wyraźnie nawet nieświadomemu tradycji historycznej widzowi.

Ma on przed oczyma człowieka, który wyrazem twarzy i jej cerą, ruchem ręki i fałdami odzienia opowiada mu, iż walczył z zapałem i wiarą i że upada pod naporem przełamującej „siły”.

Upadek jego wypisany jest na wszystkich twarzach obrazu, wcielających w siebie całą gamę psychicznego nastroju duszy, upojonej tryumfem.

Człowiek ów – choć nie jest mu ani bratem, ani swatem – zdobywa sobie w jego sercu najprzód litość, potem współczucie, wreszcie – sympatię.

Nie czyni on sądu nad jego postępkami, nie wnika w słuszność jego pobudek, ale widząc człowieka dobrej woli, powalonego przemocą i zachowującego w upadku wielką godność i wysoką poezję męczeństwa, mimo woli oddaje mu serce i chyli przed nim czoło.

---

<sup>462</sup> Opuszczono dygresję dotyczącą reformacji w Czechach.

I to stanowi właśnie tryumf artysty, kładący od razu na jego pracy piętno arcydzieła.

Hus jest w obrazie postacią pierwszą, główną i górującą nad całym otoczeniem. Twarz jego bezkrwista, ubiór czarny i ruch powściągliwy, przeciwstawione olśniewającemu przepychowi szat monarszych i arcykapłańskich oraz przygniatającemu bogactwu architektury, powinny były zepchnąć go na plan daleki, zagasić płomień jego indywidualności i odebrać mu wszelkie plastyczne znaczenie, tymczasem, powtarzam, jest on tu siłą największą – jest bohaterem.

Gdybym powiedział, że artysta owo wyosobnienie i podwyższenie sympatycznego sobie Husa osiągnął „środkami malarskimi”, nie byłoby to dla niejednego dostatecznym wyjaśnieniem.

Największy nawet geniusz malarski, ściśle rzeczy biorąc, nie rozporządza innymi środkami nad barwy i linie, nietrudno jest wszakże człowiekowi bystrzej na malowane płótno patrzącemu dostrzec, gdzie kończy się panowanie pędzla, a zaczyna panowanie – psychologii.

Hus góruje właśnie potęgą psychiczną, jaką mu nadał genialny malarz.

Postać ta, zamierająca cielesnie, ale pełna duchowego życia, rysuje się ognistymi liniami i na długo utrwała w pamięci. I jakkolwiek osiągnięcie tak zwanego „ideału” w sztuce należy do marzeń niepochwytnych, powiedzieć można, iż prawie wszystko, co się da o prorokach przez ludzkość męczonych wypowiedzieć plastycznie, w postaci tej wypowiedziano.

[...] <sup>463</sup>

---

<sup>463</sup> Opuuszczono dygresję o nieuzasadnionych wymaganiach krytyków domagających się od malarzy komentarzy historiograficznych.

Jeżeli Brożik jest wybornym psychologiem i wyrazi-  
stością zewnętrznej charakterystyki Kaulbacha (ojca)<sup>464</sup>  
przypomina, to z równą potęgą i z równym mistrzostwem  
włada środkami czysto malarskimi.

W *Husie* uderza przede wszystkim wielka siła, zespo-  
lona z wielkim spokojem.

Ażeby utrzymać się w tym świetnie zrównoważo-  
nym kolorycie i nie wpaść ani w żary Tycjanowe, ani  
w Velázquezowe chłody<sup>465</sup>, musiał artysta odżęgnąć wiele  
pokus i dać za wygarń wielu epizodycznym tryumfom.

Nęcił go tu najprzód przepych jedwabów, aksamitów,  
haftów złotych i sadzonych klejnotami tiar, w jakie Kościół  
rzymski dostojników swych stroi; kusiła następnie archi-  
tektura średniowiecznej katedry, pełna tak czarownych  
kombinacyj linii i światła, iż wyobraźnię łatwo mogła po-  
chwycić i unieść daleko...

Ale malarz, z okiem w jeden tylko cel utkwionym,  
szedł doń prosto, nie zbaczając ani na prawo, ani na lewo.  
Mógł być łatwo zabłyśnąć jako wielki kolorysta lub jako  
wielki perspektywista, on jednak wołał, aby świat nazwał  
go wprost: wielkim artystą.

I dlatego na wszystkich wysokich tonach obrazu poło-  
żone są tłumiki<sup>466</sup>, a wewnątrz katedry, acz piękne i głę-  
bokie, traktowane jest tylko – dekoracyjnie.

---

<sup>464</sup> Wilhelm Kaulbach (1805–1874) – sławny w owym czasie malarz  
niemiecki, portrecista, ilustrator, autor wielkich płócien histo-  
rycznych.

<sup>465</sup> Z Tycjanem wiąże się charakterystyczny odcień koloru poma-  
rańczowego, tzw. czerwień tycjanowską. Z Diego Velázquezem  
(1599–1660), wybitnym malarzem hiszpańskim, kojarzy się nie-  
kiedy oliwkową zielen, bywa, że lekko poszarzała.

<sup>466</sup> Tłumiki – wówczas termin techniczny dotyczący instrumentów  
klawiszowych strunowych: pręcik zakończony materiałem tłu-  
miącym drgania struny; tu w znaczeniu metaforycznym: tech-  
nika przygaszania barw.

Dzięki tej genialnej powściągliwości pędzla dramat ludzki na pierwszy plan występuje i nie zimnym podziwem, ale wstrząsającym wrażeniem gra na sercu patrzących.

Gdybym miał miejsce, odczytałbym wam każdą z kolei duszę w tym wielkim zbiorowisku temperamentów i namiętności, które wyrazem twarzy jak hieroglifem objawiają się światu.

Symbol widomy znalazły tam: chytrość, niepokój, wstyd, szyderstwo, obojętność, nienawiść, zaciętość, a wreszcie: szal fanatyczny i szatańskie zadowolenie.

[...] <sup>467</sup>

Gdybyście, na zakończenie, spytali mnie o malarskie piękności płótna, które pod tym względem jest bez zarzutu, nie wskazałbym wam ani aksamitów na magnackich szatach, ani jedwabów na kapach biskupich, ani purpury na kardynalskim płaszczu, ani złotogłowa na monarszej odzieży, ani wreszcie połyskujących marmurów na posadzce i wypuklejących rzeźb na filarach...

Zaleciłbym natomiast waszej pilnej uwadze: ręce Husa, wykreślające woskowo-żółty swój kontur na czarnym tle opończy.

*Czytelnicy.* A usterki? gdzie usterki obrazu?

– Wybaczcie, panowie i panie. Gdy jestem zachwycony, usterków [!] dostrzegać nie umiem...

---

<sup>467</sup> Opuszczono fragment opisujący domniemane uczucia osób przedstawionych na obrazie.



W. [Stanisław Witkiewicz<sup>468</sup>]  
**Malarstwo i krytyka u nas. II**

[odc. 4]

O „symbolice linii”, odkrytej przez prof. Struvego, można powiedzieć jego własnymi słowami, użytymi w innym wypadku, iż jest ona: „o r y g i n a l n ą w całym znaczeniu tego słowa, jedyną w swoim rodzaju; nie jest kopią lub plagiatem, lecz wyrazem twórczości ducha”<sup>469</sup>, ducha prof. Struvego. O „symbolice barw”, jak ją pojmuje prof. Struve, nie da się to powtórzyć. Zbudowaną jest ona na podstawie pojęć bardzo popularnych, znanych od dawna, a którymi posługiwały się chętnie stare panny sprzed pięćdziesięciu laty dla wyrażenia „tajemniczej treści” serc swoich.

Bezwzględna jasna białosc jest wyrazem czystosci; biały kolor z różowym oznacza miłość czystą; biały z zielonym, np. w wieńcu mirtowym, budzi wrażenie świeżego, kiełkującego życia, pełnego niewinnej nadziei; biały zaś z czarnym, z tym ponurym zaprzeczeniem wszelkiej w ogóle barwy, to uosobienie smutku, żałoby<sup>470</sup>.

---

<sup>468</sup> Biogram autora – zob. przyp. 3, s. 91.

<sup>469</sup> H. Struve, *Przegląd artystyczny. II. Portrety*, „Kłósy” 1875, nr 524, s. 38.

<sup>470</sup> H. Struve, *Obraz Matejki...*, „Kłósy” 1879, nr 715, s. 174.

Mając gotowy taki klucz do odcyfrowania „zagadki owych tajemniczych hieroglifów, które pokrywają bogatą szatę sztuki”<sup>471</sup>, prof. Struve nie potrzebuje już łamać sobie głowy. Dość mu spojrzeć na kolor czyjejs sukni, żeby wiedzieć, co zacz, kto go rodzi, jakim był i jaki go los czeka. Jeżeli czasem natrafia w obrazie na plamę kolorową, która rozbija jego formułkę, to mało dbając „o ścisłość dowodów logicznych”, z właściwą sobie giętkością wywraca retorycznego koziołka – lub też przemilcza o niej wcale.

A teraz, co za głębokomyślna symbolika w wyborze właśnie białej barwy dla charakterystyki mistrza i jego tragicznego końca! Barwa biała, jak wiadomo, łączy się w duchu (?) naszym bezpośrednio z dwoma czynnikami umysłowymi – z ideami niewinności i śmierci. Na tych ideach polega głównie symboliczne znaczenie tej barwy<sup>472</sup>.

Prof. Struve mówi, że „z pierwszego wejrzenia dziwnym może się to wydawać”, widz zaś może i za trzecim spojrzeniem dziwić się, że mistrz, skazany na śmierć, śmierć słuszną, spadającą nań jako kara, jest jednak głębokomyślnie ubrany w kolor niewinności. Profesor Struve jednak „wprawnym okiem” dopatrzył się w tej „symbolice białej barwy na szeroką skalę” czynnika, który w myśl wyżej przytoczonego szematu<sup>473</sup> nadaje jej znaczenie symbolu śmierci.

Tutaj kolor biały łączy się głównie z czarnym i przez to bezpośrednio, lubo bez wszelkiego natręctwa (?), więc

---

<sup>471</sup> H. Struve, *Przegląd artystyczny*, „Kłosy” 1876, nr 566, s. 284.

<sup>472</sup> H. Struve, *Obraz Matejki...*, „Kłosy” 1879, nr 715, s. 174.

<sup>473</sup> Słowo „schemat” było też w użyciu w zgodnej z ówczesną wymową formie fonetycznej – „szemat”.



zupełnie nieznacznie, bezwiednie budzi w widzu wrażenie spokoju, smutku, śmierci<sup>474</sup>.

Jeżeli płaszcz mistrza ma fałdy, to tylko dlatego, żeby ich czarność wywołała to wrażenie! „W głębi zaś płaszcz, między głową mistrza a łbem konia, widać czarny krzyż, niby poważne *memento mori*”. Włosy nawet szcerniały mistrzowi tylko dlatego, żeby ułatwić prof. Struwegmu zrozumienie „dramatu dziejowego”! Nadto pas „w dwóch trzecich częściach (co za dokładność obserwacji!) swej szerokości jest czarnym, a na środku pasa, w miejsce klamry, tarcza z czarnym orłem”.

Zresztą i bez czarnych dodatków, kolor biały może wyrażać zarazem niewinność i śmierć.

Niewinność i śmierć są pojęciami negacyjnymi. Czego niewinność jeszcze nie ma, tego śmierć już nie posiada.

Nie dziw tedy, że się schodzą w jednym punkcie.

Obie nie mają i nie znają chwili teraźniejszej; niewinność ma przyszłość, ale bez przeszłości. Śmierć ma przeszłość bez przyszłości<sup>475</sup>.

Jest to zapewne spostrzeżenie głęboko filozoficzne, szkoda jednak, że prof. Struwe nie widzi, iż jeżeli niewinność ma to, czego właściwie nie posiada, gdyż przyszłość, a śmierć tylko przeszłość, coś, co straciła, to nie mając teraźniejszości, zupełnie by nie istniały. Prof. Struwego takie „wymagania myśli” nigdy nie krępują!

Gdyby artysta, mówi naiwnie, dla jakichś efektów kolorystycznych, te barwy czarne (no i białe) był zamienił na

---

<sup>474</sup> H. Struwe, *Obraz Matejki...*, „Kłosy” 1879, nr 715, s. 174.

<sup>475</sup> *Ibidem*.

inne, natenczas nie doznalibyśmy tego wrażenia smętnej powagi, które wywołanym zostaje przez kombinacją czarnej i białej barwy – wrażenia tak koniecznego dla należytej charakterystyki przedstawionego momentu<sup>476</sup>.

W rzeczywistości stałoby się coś gorszego! Prof. Struve nie wie zapewne, że „płaszcz biały krzyżem naczerniony” był habitem, liberią, mundurem Krzyżaków; i że gdyby Matejko ubrał był wielkiego mistrza w suknię innego koloru, pozbawiłby go znanych wszystkim emblematów zakonu krzyżowego, bez których nawet „wprawne oko” prof. Struvego nie poznałoby mistrza w tłumie walczących.

Jakąż by zresztą wartość miała „ściśła charakterystyka historyczna”, jeżeliby np. włosy wielkiego mistrza były czarne tylko ze względów „symboliki barw”?

Wszystko wokoło mistrza zbiegało lub szerniało: jego koń, płaszcz zabitego Krzyżaka, pióra pawie na hełmie, „karnacja” napastników. „Najprostsze warunki techniczne”, a zarazem „treść idealna” wymagały tego.

Wprawdzie pierwszy z napastników ma „rażący czerwony kaptur”, ale to „w niczym nie osłabia (dla prof. Struvego) powyższych uwag”.

Ten kaptur czerwony odgrywa po prostu rolę tak zwanych plasterków piękności, które w zeszłym wieku na twarz naklejano dla uwydatnienia białości cery<sup>477</sup>.

To „głębokomyślnie” spostrzeżenie prof. Struvego z „olbrzymiego dzieła sztuki”, wyrażającego „dramat dziejowy”, robi od razu twarz kokietki lub nierządnicy, a z Matejki fryzjera, przyczepiającego jej sztuczne wdzięki.

---

<sup>476</sup> *Ibidem*. Twierdzenie оголоcone z uzmysławiających je przykładów.

<sup>477</sup> *Ibidem*.

I dziwna rzecz, że ta plama czerwona, umieszczona w środku białej grupy mistrza, nie psuje „wrażenia smętnej powagi”, które j e d y n i e „czarną i białą barwą” można według prof. Struvego wydobyć.

Z przyjemnością też widzi prof. Struve, że książkę szczeciński jest „czarny jak smoła”. Śmiertelna białość „linearnego układu” Ulryka głębokomyślnie postawioną jest

po między dwiema przeciwnymi czynnikami kolorystycznymi, pomiędzy gorącą czerwonością figury Witolda, pełnej życia i siły, a ciemną jak noc postacią ks. szczecińskiego.

Tam, woła prof. Struve, niby słońce wschodzące na horyzont dziejów w całym swym blasku i wspaniałości; tu – otchłań czarna, bezdenna, a na jej brzegu, pozbawiony ciepłych (?) barw i swobodnego ruchu, odziany w białą szatę śmierci mistrz wielki Krzyżaków<sup>478</sup>.

Żeby prof. Struve choć trochę się znał na malarstwie, wiedziałby, że „noc” otaczająca księcia szczecińskiego jest jednym ze sztucznych sposobów wydobywania plastyki w obrazie. Jest to tak zwany przez Francuzów *repoussoir*<sup>479</sup>, zabytek malarstwa połączonego z architekturą, konwens, który malarstwo nowoczesne zastąpiło środkami mniej brutalnymi.

(Dalszy ciąg nastąpi)

<sup>478</sup> *Ibidem*.

<sup>479</sup> *Repoussoir* (fr.) – przedmiot odpychający, odrzucający; nazwa techniki budowania głębi za pomocą umieszczenia w dolnym rogu kompozycji jakiegoś elementu, np. skrawka ziemi, fragmentu stołu itp.

[odc. 5]

(Dokończenie)

Prof. Struve przeciwnie, znajduje iż:

cała sytuacja dziejowa obrazu, cała jego idea przemawia wprost do wyobraźni widza za pomocą takiego delikatnego spożytkowania symboliki barw, a szczególnie wskutek żywego kontrastu kolorystycznego pomiędzy Witoldem, wielkim mistrzem i księciem szczecińskim<sup>480</sup>.

Już w szkicu do tego obrazu „powyższe kolorystyczne motywa” kierowały Matejką. Jeden Witold był tylko inny – mianowicie żółty.

Od tego koloru zaś artysta z głębokim taktem kolorystycznym odstąpił, zastępując go, jak wiemy, karmazynem, budzącym daleko głębsze i zgodniejsze z danym przedmiotem wrażenie psychiczne (!)<sup>481</sup>.

Jeżeli istotnie duch prof. Struvego jest tak wrażliwy na „symboliczne znaczenie barw”, to żal pomyśleć, jakich strasznych wrażeń musi on doświadczać np. na nowoczesnym balu. Mężczyźni ubrani „w ponure zaprzeczenie wszelkiej w ogóle barwy” w czarne fraki<sup>482</sup>, których „noc” podniesioną jest białością gorsu koszuli – toż to najstraszniejsze widma, ruszające się całuny, latające trumny, dolina Józafata<sup>483</sup>, orgia śmierci!

---

<sup>480</sup> H. Struve, *Obraz Matejki...*, „Kłosa” 1879, nr 715, s. 174.

<sup>481</sup> *Ibidem*; cytat okrojony.

<sup>482</sup> W istocie Struve nie był zwolennikiem panującej wówczas w modzie męskiej kolorystyki. Wypowiedział się na ten temat szerzej w swojej *Estetyce barw* – zob. przyp. 576, s. 329.

<sup>483</sup> Dolina Józafata, dolina Jozafata – miejsce Sądu Ostatecznego (Księga Joela 3, 2–16).

Do jakich głębokich refleksyj pobudzać musi ducha prof. Struvego widok tancerki ubranej w karmazynową suknię, a wspartej na ramieniu „czarnego jak smoła” mazurzysty<sup>484</sup>! Jak sprzeczne uczucia muszą nim miotać! Ona, „podnieca mimo woli obieg krwi, ogrzewa serce, budzi namiętności”, on, „pozbawiony ciepłych barw”, uosobienie smutku, żałoby, otchłań czarna, bezdenne, ścina zapewne krew w żyłach, wstrzymuje bicie serca, pograża „bezwiednie” profesora Struvego w ciemną noc rozpaczy!

Komu innemu takie kontrasty zadawałyby niejeden „gran skrupułu”<sup>485</sup>, prof. Struve, którego cała estetyka polegała na zręcznym lawirowaniu między słowami, których znaczenia dobrze nie zeznaje<sup>486</sup>, spomiędzy najtrudniejszych raf dla loiki wypływa szczęśliwie, dolewając do każdej sprzeczności tyle swej wody filozoficznej, aż wszystko stanie się szare, bezbarwne i spłynie się w jedno morze słów pustych.

Tak się też dzieje z jego „symboliką barw”. Obraz Matejki na każdym calu zadaje kłam jego założeniu. „Czarny jak smoła” książę szczeciński ma szarogniadego konia, pawie pióra na szyszaku, czerwone i błękitne barwy w ubraniu i dużo złota w rynsztunku. Czego się jeszcze spodziewa, jaką ma nadzieję np. komandor Tucholski<sup>487</sup> w „przepysznej zielonej tunice”? Żyszka<sup>488</sup> postawił mu nogę na żebrach i olbrzymim mieczem tnie go oburącz, a zielony, pełen nadziei rycerz już się nie broni,

<sup>484</sup> Mazurzysta – tancerz wykonujący mazura.

<sup>485</sup> Gran i skrupuły (z łac.) – jednostki wagi w układzie nowopolskim. Gran wynosił 1/24 część skrupułu.

<sup>486</sup> Zeznać – tu: rozpoznać.

<sup>487</sup> Heinrich von Schwelborn (zm. 1410) – dowódca komturii tucholskiej.

<sup>488</sup> Jan Žižka (ok. 1360–1424) – jeden z przywódców husyckich, znakomity strateg; w bitwie pod Grunwaldem walczył jako najemnik.

tylko czeka ciosu; chyba – pomarańczowa płachta na głowie i złoty orzeł na plecach w „duchu” prof. Struvego wyjaśniają sytuację. Szkoda, że prof. Struve nie podzielił się swymi wrażeniami z czytelnikiem, jak również nie objaśnił, dla jakich „delikatnych” powodów jodły na pagórku są tak bardzo zielone i niebo tak błękitne, a ziemia tak ruda. Raz przypuściwszy, że „symbolika barw na szeroką skalę” jest w obrazie, trzeba być loicznym i brnąć w niej do ostatka. Prof. Struve ile razy widzi w swym rozumowaniu luki, których „strzępy szlafroka niemieckiego profesora”, jak mówi Heine, zatkać nie są w stanie<sup>489</sup>, z właściwym sobie taktem zamilcza o nich.

Nie zawsze mu się to udaje. Sprzeczności wynikające ze skłonności tworzenia ogólników przy zupełnym braku obserwacji, jak również ogrom cudzych teorii, przyjętych bez żadnej krytyki, tworzą matnię, w której duch prof. Struvego, im dalej od początku artykułu, tym gorzej się gmatwa, i w końcu rzuca tylko ślepe, bezcelowe razy.

Od kompozycji wymagamy (tj. prof. Struve) przede wszystkim punktu środkowego (?), około którego cała mnogość szczegółów się grupuje i jednoczy. [...] W dziele sztuki plastycznej to zjednoczenie wszystkich jego części

---

<sup>489</sup> Odwołanie do wiersza z *Das Buch der Lieder* (Księgi pieśni) Heinricha Heinego: „Zu fragmentarisch ist Welt und Leben! / Ich will mich zum deutschen Professor begeben, / Der weiß das Leben usammenzusetzen, / Und er macht ein verständlich System daraus; / Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen / Stopft er die Lücken des Weltenbaus”. W dość swobodnym przekładzie Aleksandra Kraushara z lat 80. XIX w. wiersz ten ma następującą postać: „Świat i życie – to dwie szmaty / Wynoszonoj starej szaty. / Pójdę znaleźć Niemca – który / Wyliczeniem wiedzy bystem / Ujmie w całość wszystkie dziury / I wysnuje mądry system. / On szlafrokiem i piernatem / Zesztukuje życie z światem”.

z natury rzeczy jest dwojakie (?), bo najprzód widzialne, urzeczywistnione w formach zmysłowych, a następnie myślowe, oparte na jedności idei przewodniej ducha, przenikającego dzieło całe<sup>490</sup>.

Pominąwszy już to, że prof. Struve nie rozumie, iż w dziele sztuki plastycznej tylko wtedy może być „zjednoczenie myślowe”, jeżeli jest ono „widzialne w formach zmysłowych”, gdyż nie tylko o idei obrazu, ale nawet o samym jego istnieniu chyba prof. Struve może mieć wyobrażenie bez pomocy wzroku; ale profesor Struve zaplątał się w gorsze ze sobą sprzeczności.

Przy pomocy „symboliki linii i barw”, której drobną próbkę tu okazałem, prof. Struve silił się dowieść i na swój sposób dowiódł jednolitości układu obrazu i jasności, z jaką „podstawowe czynniki całej kompozycji w naszej wyobraźni ze sobą się łączą” i jak „cała sytuacja dziejowa obrazu, cała jego idea przemawia wprost do wyobraźni widza”. Poparłszy to dowodzenie jeszcze wielu cennymi uwagami, prof. Struve powiada, że idea *Bitwy pod Grunwaldem* przeprowadzoną została jednolicie we wszystkich częściach obrazu, „z siłą godną wielkiego mistrza”, a dalej: „We wszystkim, w całym dziele żyje i działa jeden potężny duch, ów duch, który znalazł najwyższe swoje uosobienie w postaci Witolda!”<sup>491</sup>.

Po tym wszystkim i prof. Struve, i czytelnik, któremu by wystarczały jego dowody, widząc, że w *Bitwie pod Grunwaldem* jest i „punkt stanowczy środkowy”, serce mistrza, i uosobienie idei „w postaci Witolda”, linie i barwy, tj. właściwe razem ze światłem środki malarstwa, jednoczące w najwyższym stopniu całość – prof. Struve i czytelnik mogą się zgodzić, że kompozycja jest doskonałą.

<sup>490</sup> H. Struve, *Obraz Matejki...*, „Kłosy” 1879, nr 717, s. 206.

<sup>491</sup> *Ibidem*, s. 206–207.

Nic z tego! Kompozycja jest błędną, wadliwą, ponieważ przeszkadza jej: „indywidualizm”!

„Indywidualizm jest potęgą wielką, jak w życiu, tak w sztuce; wielką jest także jedność ducha, ożywiająca wszystkie jednostki”. Nie pogodziwszy nawet tych dwóch sprzecznych wielkości – prof. Struve po kilku uwagach społeczno-moralnych powiada, że:

*Bitwie pod Grunwaldem* brak zupełnie jednolitej akcji, brak wrażenia, że w niej walczą ze sobą dwa przeciwległe obozy, z których każdy stanowi pewien ustrój solidarnie połączonych jednostek; natomiast występuje na jaw bój czysto indywidualny, pozbawiony wszelkiego widocznego zjednoczenia<sup>492</sup>.

Jak to, więc wszystkie figury planimetrii<sup>493</sup>, wykreślone przez profesora Struvego, na nic się nie zdały? Więc analiza spektralna<sup>494</sup> symboliki barw z takim mozołem zbudowana nie uwydatniła „artystycznego zjednoczenia sił i wspólności akcji”? Po cóż więc prof. Struve wyjechał na harc<sup>495</sup> uzbrojony od stóp do głowy w swój estetyczno-filozoficzny rynsztunek, jeżeli w końcu miał być przez samego siebie pobity?

[...] <sup>496</sup>

Dla naprawy tych błędów kompozycji prof. Struve ucieka się do środków strategicznych: „Atak Witolda powinien być poparty skombinowanym ruchem jego drużyny...”. Dokąd by zaszedł jeszcze prof. Struve, żeby się

---

<sup>492</sup> H. Struve, *Obraz Matejki...*, „Kłosa” 1879, nr 718, s. 220.

<sup>493</sup> Planimetria – dział geometrii zajmujący się badaniem figur.

<sup>494</sup> Analiza spektralna – dział chemii badający spektrum widma promieniowania danych substancji.

<sup>495</sup> Harc (niem.) – pierwsza utarczka, początek bitwy.

<sup>496</sup> Opuszczono krótki fragment, w którym Witkiewicz zarzuca oponentowi brak logiki w argumentowaniu.



nie złąkł, iż „zaszlibyśmy za daleko w zakres historiozofii”; mnie się zdaje, iż prof. Struve i tak za daleko zaszedł – gdyż poza granice wszelkiej loiki i prawdy.

Wśród tej dziwacznej mieszaniny najdziwniejszych wniosków, wyprowadzonych z faktów nieistniejących wcale; wśród tego sprzeczenia się z sobą, zbijania u dołu tego, co się twierdziło u góry, wśród tego chaosu myślowego, ze zdziwieniem się spotyka zupełnie słuszne i rozumne zdanie o perspektywie powietrznej w obrazie Matejki.

Prof. Struve, stwierdzając, iż wskutek braku perspektywy powietrznej „barwy odleglejszych i przedmiotów przedstawiają się prawie z tą samą siłą i wyrazistością jak barwy przedmiotów bliższych”<sup>497</sup>, bardzo słusznie motywuje dalej przyczyny istnienia tej powietrznej perspektywy i potrzebę stosowania jej w malarstwie.

Bez perspektywy powietrznej bowiem przedmioty w obrazie nie rozchodzą się w głąb, lecz przedstawiają się jako istniejące na jednej i tej samej płaszczyźnie, przez co powstaje wrażenie ścisku; a z drugiej strony, wszystkie barwy przedmiotów występują z równą siłą i wyrazistością, z czego się rodzi wrażenie pewnego niespokoju i powikłania barw<sup>498</sup>.

Wszystko to jest zupełnie słuszne i chętnie przyznałbym prof. Struvementu zasługę wykrycia prawdy, gdyby – gdyby prof. Struve o kilkanaście wierszy niżej nie zdradził się z tym, iż nie wie wcale, na czym mianowicie polega perspektywa powietrzna w malarstwie.

Rozwijając dalej rozbiór szczegółów *Bitwy pod Grunwaldem*, prof. Struve mówi o pewnej grupie:

<sup>497</sup> H. Struve, *Obraz Matejki...*, „Kłosy” 1879, nr 717, s. 206.

<sup>498</sup> *Ibidem*.

Zresztą zaś całe pozostałe traktowanie barw tej grupy wykazuje, jak zawsze u Matejki, pierwszorzędnego kolorystę. Aby się o tym przekonać, nie potrzeba szczegółowego rozbioru; wystarczy na to uważny rzut oka na harmonijną kombinację barw i nader umiejętny podział światła i cieniów<sup>499</sup>.

Dalej mówi, iż obraz ten oprócz wielu innych powodów dla „mistrzostwa w rysunku i kolorystyce zajmie na zawsze pierwszorzędne miejsce w historii sztuki”<sup>500</sup>.

Owóż prof. Struve nie wie wcale, iż perspektywa powietrzna w obrazie jest zależną właśnie od „harmonijnej kombinacji barw i umiejętnego podziału światła i cieniów”; że zatem, raz zarzucając brak tej perspektywy *Bitwie pod Grunwaldem*, tym samym wyłącza się z obrazu i „mistrzostwo kolorystyki”, i „pierwszorzędność kolorysty”, i „harmonijną kombinacją barw”.

Prof. Struve na zasadzie swoich oryginalnych pojęć o kolorze mógł uważać Matejkę za „pierwszorzędnego kolorystę”; słuszne zaś zdanie o perspektywie powietrznej najwyraźniej powstało nie z samodzielnego badania obrazu. Jest to, jak wszystkie zresztą rozsądne myśli w studiach krytycznych prof. Strugego, nabytek teoretyczny, z którym prof. Struve nie wie wcale, co ma począć.

Studium o *Bitwie pod Grunwaldem* jest najpoważniejszą pracą między artykułami, którymi prof. Struve zasiliał przez lat dziesięć „Kłosa”; wypełnia ono siedm bardzo obszernych artykułów. Prof. Struve nadając mu takie rozmiary, wierzył zapewne, że „osnowa jego co do swej treści” odpowiada wielkości zewnętrznej.

---

<sup>499</sup> *Ibidem*.

<sup>500</sup> H. Struve, *Obraz Matejki...*, „Kłosa” 1879, nr 718, s. 221.

Czy się nie mylił?

Jeżeli wszystko, co wyżej przytoczyłem z tej pracy prof. Struvego, jest prawdą, a jest nią w zupełności; jeżeli wnioski, które z zestawienia twierdzeń prof. Struvego dały się wyprowadzić, są słuszne i uzasadnione, sędzę, że czytelnik nie ma najmniejszej wątpliwości, iż studium prof. Struvego mogłoby być znacznie krótsze, mogłoby nie istnieć wcale, a Matejko jak i publiczność nic a nic na tym by nie stracili.

Mogliby nawet zyskać.

„Pośrednik, specjalista” tego pokroju co prof. Struve, żeby istotnie mógł być zrozumiały, czytany, doprowadziłby do takich kolizji sztukę i publiczność, iż trzeba by już było udawać się wprost do lekarzy, żeby myśl zbłąkaną naprowadzić na drogę prawdy.

Bo cóż jest w tym „studium”.

Oprócz „symboliki linii barw”, której wartość wyka-załem wyżej; oprócz długich rozpraw o „historyczności”; rozprawy historycznej o *Bitwie pod Grunwaldem*; oprócz skrawków najrozmaitszych teorii estetycznych, psychologicznych pomieszanych w sposób najsprzeczniejszy, znajdujemy jedno słuszne zdanie o perspektywie powietrznej – i to zdanie cudze.

Na siedm artykułów, w których myśl prof. Struvego wyzwolona z karb „logicznych dowodów” wyprawia najdziksze łamańce na trapezie „bezpośredniego poczucia poetycznego”<sup>501</sup> – znajduje się kilka – wyraźnie kilka tylko słów o obrazie jako o dziele sztuki malarskiej.

Więc talent Matejki niewart jest nic? Więc indywidualność tak wybitna, odrębna, niepodobna do niczego, co w nowoczesnej sztuce widzieć można, zasługuje tylko na parę komunałów o „mistrzostwie rysunku i kolorytu”?

---

<sup>501</sup> H. Struve, *Poezja, religia, filozofia*, „Kłósy” 1874, nr 468, s. 391.

Prof. Struve w podobny sposób rozprawia się z każdym innym talentem. O kimkolwiek mówi, zawsze i wszędzie ta sama błędna filozofia i ta sama pogarda dla „wymagań myśli” i „ściśłości dowodów logicznych”<sup>502</sup>.

Jakkolwiek sprzeczne będą temperamenta artystów rozbieranych przez niego – każdy jest tylko zwierciadlaną powierzchnią, w której prof. Struve, jak Narcyz, widzi siebie i lubuje się w swoich filozoficznych wdziękach.

Jeżeli dałem pierwszeństwo przed innymi pracami prof. Struvego temu studium o *Bitwie Grunwaldzkiej*, to nie dlatego, żeby ono było najpotworniejszą „kreacją” jego umysłu.

Przeciwnie, w innych jego pracach można by znaleźć nieprzebrane skarby – prawdziwe klejnoty niewiadomości, rozsypane z bezprzykładną rozrzutnością słów i miejsc. Jeżeli o kim można powiedzieć słowami Heinego: *Vielredner ist er und Sagenichts*<sup>503</sup>, to już z największą słusnością o prof. Struven.

Pomiędzy krytykami warszawskimi wyróżnia się prof. Struve ogromnym odczytaniem z literaturą estetyczną – sądząc z tego, co z niej przeziera w jego artykułach – przeważnie niemiecką.

Nagromadzenie jednak w umyśle mnóstwa pojęć i zdań teoretycznych, bez żadnej krytycznej ich oceny, sprowadza tylko jeszcze większy zamęt w robocie myślowej prof. Struvego i odbiera mu zupełnie zdolność odczuwania jakichkolwiek wrażeń szczerych, „bezinteresownych” od dzieł sztuki.

Prof. Struve przychodzi do obrazu w całym uzbrojeniu estetyki sprzed kilkudziesięciu laty, z wielkim chrzęstem

---

<sup>502</sup> *Ibidem*.

<sup>503</sup> *Vielredner ist er und Sagenichts* (niem.) – „Mówiąc wiele, nie mówi niczego”; zdanie z poematu Heinricha Heinego *Höllenfahrt* (1856).

zardzewiałych i kruszących się broni, stacza walkę bądź z Matejką, bądź z Siemiradzkim czy Gierymskim, którzy zostają na miejscu nietknięci, jak prof. Struve na swoim stanowisku krytyka „Kłósów”; na pobojożywie zaś leżą szpetnie okaleczone trupy prawdy, loiki, a nawet prostego powszedniego sensu.

Prof. Struve nie ma wspaniałego stylu Nie-Apellesa, nie tworzy nowych kombinacyj filologicznych – z wielką, bajeczną jednak wprawą posługuje się frazesem, ułożonym ze słów sensownych, a nie mającym cienia myśli i pod pozorami uczonego i ścisłego sądu kryjącym absolutne nieuctwo.

Zresztą prof. Struve jest może mniej szkodliwym niż inni.

Pisząc w tygodniowym poważnym piśmie, nie oddziaływał tak na gorąco na tworzenie się opinii; z drugiej strony publiczność uniknęła zarażenia się błędami prof. Struvego, po prostu, nie czytając go wcale – tak też zapewne czyni i redakcja „Kłósów”, od lat dziesięciu zapelniając szpalty swego pisma jego pracami.



Henryk Struve<sup>504</sup>

## Słownko o krytyce artystycznej. Odpowiedź panu W.

[cz. 1]

Krytykowany nie są zadowoleni z krytyki, jest to objaw bardzo zwyczajny. Im krytyka jest samodzielniejszą i sumienniejszą, im się bardziej wyzwala spod wpływów osobistych i koteryjnych, tym mniej dogadza krytykowanym, tym więcej tedy będzie niezadowolonych, którzy na nią sarkają i radzi zgładzić ją zupełnie ze świata. Bo jakież to byłby błogi, rajski stan dla artystów, gdyby każdy za byle jaki utwór mógł zająć stanowisko pierwszorzędne w sztuce krajowej, gdyby krytyka nie odważała się klasyfikować artystów, porównywać ich dzieł pomiędzy sobą, podziwiać wielkość pomysłów i genialność wykonania jednych, a wytykać innym ubóstwo myśli lub niedołęstwo techniki! Wtedy każdy mógłby być bez trudu i mokołów Matejką, Siemiradzkim lub Brandtem<sup>505</sup>; wtedy nie byłoby różnic żadnych, a każdy, czy W., czy X., czy Y., czy Z., mógłby nie tylko z dumą, lecz i z zarozumiałością powiedzieć o sobie: „i ja jestem artystą”.

Takiej rajskiej równości stoi na zawadzie krytyka. Nic tedy dziwnego, że budzi niezadowolenie, szczególnie

---

<sup>504</sup> Biogram autora – zob. przyp. 392, s. 241.

<sup>505</sup> Józef Brandt (1841–1915) – wybitny malarz polski, który zasłynął jako batalista, chętnie malujący Kozaków i ich oddziały w służbie dawnej Rzeczypospolitej; filar szkoły monachijskiej.

artystów ambitnych, którzy jednak, bądź dla braku pomysłów, bądź dla innych powodów, nie zdołali zająć wydatniejszego stanowiska w gronie swych kolegów. Sława, uznanie żywsze dla tego lub owego z ich współtowarzyszy, często dla młodszego, kole ich w oczy, nie daje im spać spokojnie, zatruwa im nawet to uznanie, jakiego się doczekali w swoim skromniejszym zakresie. Oni to nie pojmują, dlaczego krytyka trzyma się uparcie jakiejś hierarchii artystycznej, dlaczego np. jako arcykapłana sztuki swojskiej zawsze na nowo aż do znudzenia wysławia kolegę Matejkę, który przecież niczym szczególnym nie jest, bo wszędzie maluje „te same wytrzeszczone oczy”, „te same zakłęsłe wielkie wschodnie powieki”, „te same zmięte twarze”<sup>506</sup>, i nic więcej. O innych zaś artystach krytyka mówi chłodnie, wspomina rzadziej, a niekiedy przechodzi nad ich utworami do porządku dziennego, szczególnie wtedy, gdy ci artyści wystawiają konie w nieprzyzwoitych sytuacjach, bez odcienia nawet humoru, gdy występują na widok publiczny z malowanymi fotografiami ulubionej „prawdy” życiowej lub gdy wreszcie bawią się w naśladowanie innych, bardziej utalentowanych artystów, np. Chełmońskiego. Są to wszystko w istocie tak wielkie przestępstwa krytyki, że nad nimi zemścić się koniecznie należy, ale gruntownie, w imieniu całego obrażonego świata artystycznego.

Takim mścicielem na przestępstwach krytyki jest właśnie artysta malarz p. W. O ile sobie przypominam, występuje on co pięć czy dziesięć lat z filipiką<sup>507</sup> przeciw krytyce. Przekonywając się jednak, że jego rycerskie wystąpienia pozostają bez skutku, wylewa z siebie coraz obszerniej-

<sup>506</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. II* [odc. 1], „Wędrowiec” 1885, nr 5, s. 51 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 251).

<sup>507</sup> Filipika (z gr.) – namiętne wystąpienie przeciwko konkretnej osobie.



sze potoki żółci, w nadziei zapewne, że lepiej poskutkują. Zobaczymy.

Ostatnie wystąpienie p. W., tym razem z całym szeregiem artykułów w jednym z pism tutejszych, wyróżnia się jeszcze innym nowym czynnikiem w porównaniu z poprzednimi, a mianowicie *beziemiennością*. Czy to ma być dowód skromności, nabytej w dawniejszych utarczkach ze mną w „Opiekunie Domowym”<sup>508</sup>? Nie wiem; nie zaznaczałbym też wcale tej strony polemiki p. W., gdyby pod tą zasłoną walczył z p. Nie-Apellesem i z całą falangą równie beziemiennych krytyków, w których obronie naturalnie nie mam najmniejszego powodu występować. Ale skoro ja w życiu swoim ani jednego sądu o dziełach sztuki beziemiennie nie wygłosiłem, skoro zawsze, bez ogródek i bez wszelkich względów osobistych lub koteryjnych, otwarcie wobec każdego artysty, poczynawszy od Matejki, a kończąc na p. W., przyjmuję odpowiedzialność i za zasady swej krytyki, i za jej treść, to, zdaje się, mam prawo żądać, aby ze mną człowiek poważny nie polemizował pod zasłoną beziemienności. Zza płotu strzelać i mierzyć wprost w głowę przeciwnika to bardzo wygodnie i bezpiecznie; ale na to zdobyć się może tylko ktoś, co ma jakieś tajne powody zamaskowania swego napadu, albo też ktoś, co nie śmie lub nie umie otwarcie obronić swego wystąpienia. Czy p. W. przy pomocy beziemienności nie pragnął czasem zataić przed szerszą publicznością, że jego wystąpienie jest w gruncie rzeczy tylko odpowiedzią na krytykę niektórych jego obrazów? Czy nie chciał mi czasem odpłacić za to, że się ośmieliłem zarzucić mu lubowanie się w tematach brzydkich, w chłopach z wyrazem ograniczonej i przygnębienia na obliczu, ucierających nos bez chustek, w koniach o bokach strasznie wytartych itp.,

---

<sup>508</sup> O wystąpieniu Witkiewicza *przeciwko* Struemu w „Opiekunie Domowym” – zob. *Rozprawa wstępna*, s. 37.

że w ogóle w przeciągu dziesięcioletniego prowadzenia działu krytyki artystycznej w „Kłosach” więcej mówiłem o innych artystach niż o p. W.? Gdyby to przypuszczenie miało być prawdą, natenczas nikt mi zapewne za złe nie weźmie, że bez naruszenia inkognita<sup>509</sup> p. W. zajrzałem jednak dyskretnie poza płot, za który się schował.

[...] <sup>510</sup>

Na wstępie wprowadzie, mówiąc w drugim artykule o mnie, p. W. robi mi kilka komplementów, przyznaje, że nie jestem „zwykłym, goniącym na oślep na retorycznym frazesie krytykiem”, że „jasne określenie zadania artystycznej krytyki i jej stosunku do artysty i publiczności, szerokie uwzględnienie indywidualności artysty, jako też odrębności i samodzielności wrażeń, które się od sztuki odbiera”, wskazują, że posiadam „dokładną znajomość teorii krytyki i pozwalają żądać sądu, opartego na ścisłych naukowych podstawach”<sup>511</sup>. Ale po tym protekcyjnym wstępie p. W. cofa czym prędzej swoje łaskawe uznanie, zapomina o nim następnie zupełnie i w całym dalszym toku swych elukubracji<sup>512</sup> rozprawia z tym większym lekceważeniem o tym, że się w gruncie rzeczy na sztuce nie znam, że ją rozpatruję tylko ze stanowiska jakiejś, dla p. W. naturalnie niezrozumiałej, filozofii, że się bawię w formułki przestarzałe, „bizantyjskie” itd., itd. Zamiast stanąć śmiało i otwarcie wobec zasad przeciwnika, który bądź co bądź obudził w nim pewien szacunek, zamiast polemizować przedmiotowo dowodami, p. W. parodiuje wszystko i przemawia w tonie wyniosłym nieomylnie wy-

<sup>509</sup> *Incognito* (wł.) – bez podania personaliów.

<sup>510</sup> Opuszczono krótki fragment o cechach osobowości Witkiewicza.

<sup>511</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. II* [odc. 1], s. 50 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 244).

<sup>512</sup> Elukubracja (łac.) – rozprawa bez większej wartości, za to ze śladami wysiłku w pisaniu.

roczni, jak gdyby jego zdania z góry przez każdego były powinny być uznane za jedynie rozsądne, a poglądy przeciwnika za godne politowania. Zamiast samemu zapoznać się bliżej z sześciotomową *Historią sztuki* Kremera, wydaną i uzupełnioną przeze mnie<sup>513</sup>, p. W. zarzuca mi, że nie znam dostatecznie historii sztuki. Prawda, że ani w tym obszernym dziele, ani w mych rozprawach i przeglądach artystycznych nie zoczył najmniejszego opuszczenia ani błędu historycznego i żadnego też faktycznie nie wytyka, ale dlaczegoż pomimo to dla większego szyku jako artysta nie ma nadać sobie przynajmniej miny, że historią sztuki lepiej zna od krytyka niebędącego artystą? Przecież to naszej „szerokiej” publiczności niezbyt trudno wmówić, że artysta znać musi historią sztuki na wylot, choćby nawet lekceważył sobie sztukę Greków, Rzymian i Włochów z czasów Odrodzenia, choćby mądrość swoją zaczerpnął nie z muzeów i kościołów Rzymu, Neapolu i Wenecji, Paryża, Hagi i Antwerpii, Londynu i Kopenhagi, Drezna i Monachium, Berlina i Wiednia, lecz – z „leksykonów ilustrowanych”<sup>514</sup>, które p. W. zaleca. Podziwiam inwencją takich argumentów i korzystanie z takich fortelów; ale ucząc się od przeszło dwudziestu pięciu lat historii sztuki w powyższych jej siedzibach, nie zazdroszczę p. W. zasobów wiedzy, zaczerpniętych z jego źródeł. Pytam się tylko, czy można poważnie dyskutować z takim przeciwnikiem?

Kto występuje z podobnymi gołosłownymi pretensjami, a sam, jako artysta, na każdym kroku daje dowody, że się nie zapoznał dostatecznie z estetyką i z jej elementarnymi wymaganiami; kto, jak p. W., filozofii nie lubi

---

<sup>513</sup> Struve ma na myśli edycję: J. Kremer, *Dzieła*, z dodaniem życiorysu oraz notatek uzupełniających przez H. Struvego, t. I–XII, Warszawa 1878–1879 (obejmujące historię sztuki tomy VI–XI miały dodatkową numerację: 1–6).

<sup>514</sup> Leksykon – odmiana encyklopedii.

i gani skłonność do niej przeciwnika, a sam wydaje sąd o obcej filozofii i powołuje się na Kanta, którego nigdy nie czytał; kto wreszcie z panem W. otwarcie wyznaje, że „większość artystów jest i musi być maniakami”<sup>515</sup> i daje się w samej rzeczy osidlać w bezduszne doktryny, ścieśniające widnokrąg jego myśli do bardzo szczupłych granic, ten z góry wyrzeka się poważnego traktowania kwestii spornych. Toteż płonne byłyby wszelkie starania w tym kierunku. Właśnie z tego powodu, w miejsce rozwikłania dorywczych wyrzekań p. W. zarówno na krytykę w ogóle nie tylko naszą, ale i niemiecką, i po części francuską, jak i w szczególności na moje artykuły krytyczne w „Kłosach”, ograniczę się tutaj tylko zaznaczeniem najgłówniejszych sprzeczności, rozdzielających mnie od p. W. i usprawiedliwiających powyższe zdanie o niemożności poważnego dyskusowania z nim. W wyliczeniu tych sprzeczności postaram się być systematycznym, choćby dlatego, żeby panu W. dać możliwość zebrania swych myśli i skoncentrowania ich na pewnych punktach wytycznych poniewieranej przez niego estetyki. Oto najważniejsze z tych punktów.

1) Pan W. domaga się przede wszystkim od krytyka, aby patrząc na dzieło sztuki, nie pytał wcale o to, czy mu się p o d o b a lub nie i czy w ogóle komukolwiek podobać się może. Według jego estetyki – jeżeli tak się wyrazić wolno o artyście lekceważącym wszelką estetykę – sztuka i u p o d o b a n i e nie mają nic ze sobą wspólnego. Tylko idealisci i „dyletanci”<sup>516</sup> mówią o upodobaniu estetycznym

<sup>515</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. I*, „Wędrowiec” 1884, nr 52, s. 622 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 204).

<sup>516</sup> Dyletant (z wł.) – w odróżnieniu od większości innych miejsc w różnych artykułach tej szeroko pojętej polemiki, w których słowo to (wraz ze słowami dyletantyzm, dyletancki) wskazuje na brak wystarczających kompetencji do uprawiania krytyki czy danej dyscypliny sztuki, tu odnosi się ono do tych, którzy

i kierują się w tym względzie swymi subiektywnymi uczuciami. Prawdziwy krytyk natomiast, krytyk według ideału p. W., stoi ponad wszelkim „smakiem”. „Obiektywizm, doprowadzony do możliwych granic, jest koniecznym warunkiem krytyki”<sup>517</sup> – mówi p. W. W imię tego obiektywizmu, krytyk nie powinien mieć „żadnych smaków, żadnych upodobań”<sup>518</sup>. Estetyka nie ma nic do czynienia z „pięknem”, a szczególnie nie powinna krępować umysłu swych adeptów „przeżywaniem sztuki Greków, Rzymian lub Włochów z czasów Odrodzenia”<sup>519</sup> ani też nie zwracać żadnej uwagi na treść, ideę dzieła.

Przyznaję się otwarcie, że do takiego rodzaju przedmiotowych krytyków nie należę i spodziewam się, że dopóty należeć nie będę, póki nie zostanę maszyną, pozbawioną uczucia i fantazji, póki nie zobojętnięję dla wszelkiego żywszego polotu ducha, póki wszystko, co ludzkie, a zatem i najwznioślejsze dążności rodu ludzkiego na polu prawdy, piękna i dobra, odzywać się będą w moim sercu i działać na mój umysł. Ja w samej rzeczy broniłem zawsze przekonania, że dzieło sztuki na to tylko istnieje i na to tylko jest tworzonym, aby się p o d o b a ł o i przez upodobanie podnosiło ducha. Ja oceniam wartość dzieła sztuki tylko ze stanowiska zadowolenia estetycznego, jakie we mnie i w innych estetycznie wykształconych ludziach wywołuje. Wykazanie zaś powodów, umiejętne objaśnienie, dla czego dane dzieło się podoba lub nie podoba, tak pod względem swej treści, jak formy, pomysłu i wykonania, mam za jedyny cel krytyki artystycznej.

---

oddają się zainteresowaniom artystycznym lub naukowym po amatorsku, ale z upodobaniem i wielkim oddaniem.

<sup>517</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. I*, s. 622 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 206). W oryginale: „Obiektywizm, posunięty do możliwych granic, jest koniecznym warunkiem krytyki”.

<sup>518</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 206).

<sup>519</sup> *Ibidem*, s. 623 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 208).

Wszelka sztuka bez piękna równa się nauce bez prawdy; wszelka krytyka artystyczna bez uwagi na upodobanie estetyczne jest wytworem bezdusznego doktrynerstwa, pozbawionego jednej ze składowych potęg umysłu ludzkiego, tj. fantazji i poczucia piękna. Poczucie to piękna, upodobanie estetyczne, jest faktem psychologicznym w duchu każdego normalnego człowieka; potrzeba zaś zaspokojenia wymagań tego poczucia piękna jest faktem historycznym, objawiającym się wspaniale w twórczości artystycznej wszystkich narodów. Kto z tymi faktami liczyć się nie chce i wbrew tym faktom mówi o estetyce bez piękna i o sztuce bez upodobania, ten może być wszystkim, tylko nie prawdziwym estetykiem ani prawdziwym artystą; jak ten nie jest człowiekiem naukowym, kto mówi o logice bez prawdy i nie dąży do zaspokojenia wymagań logicznych swego umysłu, ani ten człowiekiem moralnym, kto zaprzecza idei dobra w działaniu swoim i w życiu społecznym. Jako krytyk artystyczny żałować tylko mogą artyści, który dla obcej, z zewnątrz przejętej doktryny wyrzeka się własnej pomyślności i katuje w sobie przyrodzone poczucie piękna i przebłyśki fantazji. Przecież to już Darwin wykazał, że takie przyrodzone poczucie piękna działa nie tylko w człowieku, lecz nawet i w zwierzętach<sup>520</sup>. Czyż zamiast wszechstronnego, prawdziwie ludzkiego rozwinięcia tych przyrodzonych zasobów naszego umysłu mamy na przyszłość w owych „nowych”, wyglądanych<sup>521</sup> przez p. W. czasach, stanąć pod tym względem nawet niżej od zwierząt?

<sup>520</sup> O zmyśle piękna u zwierząt Darwin pisał m.in. w wydanej w 1872 r. rozprawie *The Expression of the Emotions in Man and Animals*; przekład polski Konrada Dobrskiego *Wyraz uczuć u człowieka i u zwierząt*, Warszawa 1873.

<sup>521</sup> Wyglądanych – tu: wypatrywanych, oczekiwanych.

2) Pomimo zwykłego wstrętu do filozofii pan W. ma jednak swego filozofa, na którego się powołuje. Tym szczęśliwym wybrańcem jest Kant. Ale p. W. zna tylko dwa wyrazy tego filozofa, o których zasłyszał w jednym z moich artykułów. Znaczenia zaś tych dwóch wyrazów, niestety, nie rozumiał. To mu jednak nie przeszkadza wojować bez ustanku ze mną tymi właśnie wyrazami. Ciągłe na nowo zarzuca mi p. W. w swych artykułach, że się wznieść nie mogę na stanowisko bezinteresownego upodobania, sądząc, że wyrazy te popierają jego „obiektywny” pogląd na sztukę. Według p. W. bowiem bezinteresowne upodobanie Kanta jest szczytem owej przedmiotowości sądu, gdy człowiek patrzy na dzieło sztuki, ale przy tym nic nie czuje, żadnego upodobania ani nieupodobania, a szczególnie, gdy okazuje zupełną obojętność na wszelką „głębszą” treść, na „ideę” dzieła. Tymczasem ja, powołując się na to pojęcie estetyczne Kanta, miałem naturalnie na oku samego Kanta, a nie to, co p. W. sobie pomyśli, gdy o Kancie usłyszy. Kant zaś, mówiąc w swej *Krytyce władzy sądenia*<sup>522</sup>, a w szczególności w *Analityce piękna*<sup>523</sup> o bezinteresownym upodobaniu, rozumiał przez to najistotniejsze, najgłębsze, subiektywne upodobanie, wynikające z urzeczywistnienia ideału piękna, jednym słowem upodobanie takie, za jakie p. W. mnie łaskawie strofuje, które sobie lekceważy, jako wytwór estetyki, myśli i idealizmu.

Według określenia Kanta, pięknem jest to, co bez pomocy pojęć, tj. bez abstrakcyjnego działania umysłu, powszechnie się podoba. Sąd estetyczny, mówi

---

<sup>522</sup> *Krytyka władzy sądenia* (oryg. niem. *Kritik der Urteilkraft*) – rozprawa Immanuela Kanta z 1790 r., dotycząca w swej pierwszej części „estetycznej władzy sądenia”.

<sup>523</sup> *Analityka piękna* – tytuł pierwszej księgi w pierwszym rozdziale *Krytyki władzy sądenia*.

Kant, ma tylko pozory obiektywności, ale z natury swej jest czysto subiektywnym, chociaż się różni od jednostkowego subiektywizmu tym, że ma cechę ogólną, że się odnosi do przedmiotów, które się powszechnie podobać powinny (*subjective Allgemeinheit*<sup>524</sup>). Bezinteresowność zaś, którą Kant z upodobaniem estetycznym łączy, polega tylko na wolności owego idealnego upodobania od wszelkich tendencji ubocznych, nie wpływających z samego piękna i jego ideału. Bezinteresowność ta między innymi objawia się w wolności od wszelkiego pożądania (*Begehrungsvermögen*<sup>525</sup>), które ocenia rzeczy z punktu widzenia praktycznego, o ile istnienie lub posiadanie przedmiotu sprawia przyjemność lub nieprzyjemność, o ile jest pożytecznym lub szkodliwym. Tylko taka praktyczna, pożądliwa, albo, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, egoistyczna i utylitarna ocena rzeczy nie ma według Kanta nic wspólnego z czystym, bezinteresownym, upodobaniem estetycznym. Poza obrębem zaś takiego punktu widzenia Kant prawdziwy ceni jak najwyżej idealną treść, pomysł, przedmiot dzieła sztuki i w ogóle nie ma nic wspólnego z mętną „obiektywnością” p. W.

Pan W. o tym wszystkim wcale nie wie, przeciwnie, zarzucając mi, że ja „zapominam” o Kancie, podnosi wysoko sztandar Kantowskiej frazeologii i w radosnym przekonaniu o swej zgodności z wielkim filozofem rzuca się śmiało na moje pozycje i zdobywa je – naturalnie także tylko w swoim własnym przekonaniu. Jakże się zdziwi, gdy pod moim dachem spotka się z prawdziwym Kan-tem, o którym dotąd miewał tylko senne widzenia! Czyż

<sup>524</sup> *Subjektiv Allgemeinheit* (niem.) – subiektywna powszechność; właściwość wartości estetycznych jako pośrednich między wartościami osobowymi a obiektywnymi.

<sup>525</sup> *Begehrungsvermögen* (niem.) – władza pożądania.



wobec takich komicznych nieporozumień, mówiąc bardzo ogólnie, a nie w tonie p. W., można traktować na serio nieubłaganego gromiciela krytyki artystycznej?

(D. c. n.)

[cz. 2]

(Dalszy ciąg – patrz nr 1027)

3) Pan W. we wszystkich swych wywodach ciągle miesza dwa zupełnie różne pojęcia, a mianowicie: sztukę piękną z samą tylko techniką, artyzm z rzemiosłem. Stąd wypływa jego lekceważenie najistotniejszych czynników twórczości artystycznej. Pomyśl, treść, myśl przewodnia, przedmiot i jego uwydatnienie w składowych czynnikach kompozycji, to wszystko niczym jest w jego oczach. Czy kto maluje *Zygmunta pod Byczyną*<sup>526</sup>, czy Kaśkę zbierającą rzepę, umierającego hetmana czy szewca, to według słów własnych p. W. nie przedstawia żadnej różnicy artystycznej. Nie rozumiem wprawdzie, dlaczego p. W. w doborze swych przykładów pozostał w ciasnej sferze ludzkich stosunków, bo mógł przecie tak samo powiedzieć, że wszystko jest jedno, czy kto maluje samą rzepę, czy Kaśkę z rzepą, czy glizdy<sup>527</sup> i jaszczurki, czy też Aleksandrów i Sobieskich, czy żaby lub ropuchy, czy też Adonisa lub Wenerę. Co więcej, mógł powiedzieć, że wszystko jest jedno, czy kto maluje powyższe przedmioty, czy też gwiazdkę kalejdoskopową lub kamyki kolorowe! Ale mniejsza o to, dosyć na tym, że według p. W. wszystkie tego rodzaju różnice wynikają tylko z owych „tendencji

---

<sup>526</sup> *Zygmunt pod Byczyną* – pomyłka Struvego; chodzi o płótno Matejki *Zamojski pod Byczyną*.

<sup>527</sup> Glizda (reg., pot.) – robak, gąsienica, glista.

ubocznych”, które Kant niby ze sztuki wyłączył, lubo Kant prawdziwy na tym polu zgoła żadnych zasług nie położył; rozumiał bowiem z większością zwykłych śmiertelników, że każdy z tych przedmiotów posiada zupełnie różną wartość estetyczną, bo działa różnie na usposobienie estetyczne każdego człowieka, niebędącego bezdusznym aparatem optycznym. Pan W. spogląda wprawdzie z góry na takie niskie stanowisko „kultury umysłowej”, nieumiejące jeszcze rozróżnić „pojęcia od obrazu”. Bardzo pięknie! Ale niechże przynajmniej ma litość nad nami, upośledzonymi umysłowo istotami, i nie wydziera nam Kanta. Gdy go także wywinduje na swoje wzniosłe stanowisko, nie pozostanie nam osieroconym żadna znakomitość.

Nie c o, tylko j a k kto maluje – oto cała kwestia artystyczna według p. W. W istocie pomysł genialny. Na podstawie tego pomysłu i poeci odtąd powiedzą: nie c o, tylko j a k rymujemy, stanowi prawdziwą poezję! Jakim prawem wy, krytycy, pytacie o pomysł, treść, ideę naszych utworów? Dajemy wam ładne, gładkie rymy, ułożone według wszelkich reguł metryki, mile na ucho działające – czegoż więcej chcecie? Wszystko nadto, to „tendencje uboczne”, temat, bajka, które ze sztuką, a zatem i z poezją, nie mają nic wspólnego.

Jakże się też panu W. podoba taka logika rymotwórców? Otóż jego logika od tej w niczym a niczym się nie różni; są to dwie siostry rodzone, podobne do siebie jak dwie krople wody. Ale każdy pojmuje łatwo istotną wartość takiej logiki. Jest ona w gruncie rzeczy tylko apologią własnego ubóstwa pomysłów, idei! *Chacun fait la théorie de son talent* jest to zdanie doskonale znane panu W.

Pan W. sili się na przytoczenie kilku przykładów mających usprawiedliwić takie ubóstwo pomysłów, idei w artyście. Ale, niestety, przykłady jego dowodzą tylko, że kwestii estetycznej, o którą tu chodzi, wcale nie zrozumiał. Nie wierzymy, mówi np., już dzisiaj w Olimp grecki, ale

pomimo to podziwiamy odtworzenie bogów w rzeźbie greckiej. Z tego, według p. W., ma wynikać, że idea „treść głębsza” nie ma żadnej wartości artystycznej. Jakież to bystry wniosek! Więc byt lub niebyt idei, treści w danym dziele sztuki, doniosłość estetyczna jego pomysłu zależą od mojej wiary lub niewiary w realną prawdę tej treści, tego pomysłu? Więc dlatego, że ja nie wierzę już w Zeusa, to Fidasz swojej idei o najwyższym bogu nie wcieślał w swoje dzieło? To idea ta nie jest koniecznym składowym czynnikiem jego utworu jako dzieła sztuki? To mnie nie wolno podziwiać wzniosłości tej jego idei, uplastycznionej w jego dziele?

Albo inny przykład. Dlatego, że *Iliada* dziś uznaną jest za bajkę, że poziom jej pojęć etycznych nie dorównywa naszemu, więc nie mamy już znajdować zadowolenia estetycznego w niewyczerpanym bogactwie jej pomysłów? Dlatego jej wartość artystyczna nie ma nic wspólnego z jej treścią? Według p. W. należałoby sądzić, że ta wartość *Iliady* zgoła nic by na tym nie straciła, gdyby zamiast opowiadać o walce bohaterskiej Greków z Trojanami, Achillesa z Hektorem, donosiła nam o pogryzieniu się dwóch psów nad brzegami Egejskiego Morza<sup>528</sup>, aby to tylko czyniła w heksametrach i z odpowiednią „prawdą” życiową! Czyż warto dalej za panem W. powoływać duchy Szekspira i Mickiewicza, aby nowymi przykładami rozjaśnić taką logikę artystyczną?

Była i jest szkoła w estetyce, która dowodzi, że piękno polega na samej tylko formie. Twórcą tej szkoły był filozof Herbart<sup>529</sup>, głównym jej przedstawicielem jest

---

<sup>528</sup> Morze Egejskie – akwen w południowej części Morza Śródziemnego; Troja leżała u wlotu do Cieśniny Dardanelskiej.

<sup>529</sup> Johann Friedrich Herbart (1776–1841) – niemiecki filozof i pedagog.

dzisiaj prof. Robert Zimmermann<sup>530</sup> w Wiedniu. Ale i ta szkoła, o której p. W. dotąd nawet nie zasłyszał, nie ma nic wspólnego z jego śmiesznym poniewieraniem idei, myśli przewodniej dzieła, bo i ta szkoła mówi o piękności w formach, o pięknym ukształtowaniu ducha, wyobrażeń, uczuć, dążeń, a to wszystko według p. W. są rzeczy zupełnie obojętne pod względem artystycznym.

Taine rozpatruje sztukę zazwyczaj tylko ze stanowiska historycznego. Przyjmuje on za podstawę fakt, że pewne dzieła sztuki podobały się pewnym narodom i czasom, i stara się wykazać doniosłość tego faktu dla ogólnej kultury. Takie stanowisko historyczne zupełnie jest uprawnione, ale różni się zasadniczo od estetycznego. Estetyka bowiem i krytyka artystyczna nie kontentują się samym faktem historycznym, że się pewne dzieła podobały lub podobają, lecz wykazują dla czego się podobają, jaka jest racja tego faktu, na czym polega wartość estetyczna tych dzieł. W tymże też celu sam Taine w swej rozprawie *O ideale w sztuce* stopniuje cechy przedmiotów i osób<sup>531</sup>, stanowiące treść różnych utworów poezji i sztuki, i określa na tej podstawie różną wartość estetyczną ideałów.

[...] <sup>532</sup>

Czym by zaś była krytyka artystyczna, gdyby artyzm w istocie, jak chce p. W., nie różnił się od techniki, a sztuka piękna od rzemiosła? Musiałaby biedaczka względem artystów odgrywać rolę prostego metra<sup>533</sup> ry-

<sup>530</sup> Robert Zimmermann (1824–1898) – filozof austriacki, zamieszkały w Pradze.

<sup>531</sup> Taine wprowadził hierarchię cech ważności w dziele sztuki: stopień ważności cechy; stopień dodatniości; stopień zbieżności efektów.

<sup>532</sup> Opuszczono fragment imputujący Witkiewiczowi brak elementarnej wiedzy o sztuce.

<sup>533</sup> Metr – tu: kryterium oceny.

sunku i malarstwa i w takim zależnym położeniu oddać się bezwzględnie na usługi nie publiczności, lecz panów artystów i rachować się z ich wymaganiami koteryjnymi. A że są jeszcze krytycy, którzy gardzą wszelką koteryjnością, którzy, jak p. W. sam na wstępie wyznać musiał, posiadają „jasne” pojęcie o „zadaniach krytyki artystycznej i jej stosunku do artysty i publiczności”<sup>534</sup>, i od tego pojęcia nawet na korzyść pana W. nie odstępują, stąd cała jego gorycz.

Zresztą czegoż chce, p. W.? Jeżeli mu chodzi o samę tylko rzemieślniczą ocenę utworów malarstwa, to przecież w osobie znakomitego malarza Wojciecha Gersona<sup>535</sup> mamy krytyka, który chyba „rzemiosło” swoje zna dobrze. Dlaczegoż i on w swych ocenach uwzględnia pomysły, idee i inne rzeczy „uboczne”? Dlaczegoż p. W. tego artysty krytyka nie wyjmuje spod ogólnej klątwy, rzuconej na krytykę artystyczną? Dlaczegoż p. W. nie czyni tego odnośnie do krytyki niemieckiej, na której czele stoi artysta malarz Fr. Pecht<sup>536</sup>, uczeń Delaroche’a<sup>537</sup>?

A sam p. W., mówiąc z takim rozgorączkowaniem o dawno znanej potrzebie wyjaśnienia sztuki w związku z objawami życia umysłowego i społecznego, czyż wyobraża sobie, że ten związek zbadać można krytycznie, naukowo, bez uwzględnienia pomysłów dzieł sztuki, ich przedmiotu, treści, tej poniewieranej

---

<sup>534</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. II* [odc. 1], s. 50 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 244).

<sup>535</sup> Wojciech Gerson (1831–1901) – polski rysownik, malarz i krytyk sztuki, pedagog, jedna z kluczowych postaci życia artystycznego Warszawy drugiej połowy XIX w.

<sup>536</sup> Friedrich Pecht (1814–1903) – malarz i krytyk niemiecki, działający w Monachium.

<sup>537</sup> Paul Delaroche, właśc. Hippolyte Delaroche (1797–1856) – głośny malarz akademicki, twórca obrazów historycznych, portrecista.

przez p. W. „bajki”<sup>538</sup>? Niech no spróbuje, a zobaczymy, na czym się skończą jego tyrady o perspektywie i rozkładzie światła i cieniu, o wytrzeszczonych oczach, zakłęsłych powiekach i zmiętych twarzach na obrazach Matejki. Czy to wszystko panu W. wystarczy dla krytycznej oceny umysłowego i społecznego znaczenia choćby jednego z obrazów mistrza krakowskiego? Niech spróbuje, a krytyka artystyczna całego świata będzie na kim miała się wzorować!

4) Dla bliższego wyjaśnienia poglądu na stosunek idealnej treści do zmysłowej formy w dziele sztuki posiłkuję się w jednym ze swych artykułów porównaniem, jak sądzę, bardzo zrozumiałym. Mówię, że dzieło sztuki podobne jest do transparentu<sup>539</sup>. Sam transparent reprezentuje tutaj stronę zewnętrzną sztuki; światło zaś, przenikające transparent, uwydatniając należycie jego formy, stanowi w tym porównaniu treść wewnętrzną, myśl, ideę dzieła sztuki. Bez tego światła transparent nie jest skończonym i nie wywołuje należytego wrażenia, brak mu prawdziwego uroku. Podobnie, mówię, bez myśli, idei, dzieło sztuki nie jest pełnym, brak mu tchnienia ożywczego i ciepła, brak mu duszy.

Można się nie zgadzać na taki pogląd co do wzajemnego stosunku treści i formy w sztuce, ale zrozumieć, o co tu chodzi, nietrudno. Tymczasem p. W. zwyczajem swoim, wkładając najprostsze rzeczy, wyprowadza z tego porównania wnioski, że w moich oczach tylko myśl, idea ma jakieś znaczenie artystyczne, że nie wiem wcale, iż jedna i ta sama treść wyraża się w historii malarstwa bardzo rozmaicie, że w ogóle zaniedbuje całą techniczną stronę sztuki. Cóż tu znowu powiedzieć! Czy panu W. mam dopiero wyjaśnić, że samo światło nie jest bynajmniej

<sup>538</sup> Bajka – zob. przyp. 337, s. 210.

<sup>539</sup> Transparent – zob. przyp. 424, s. 253.

transparentem, że światła użyć można nie tylko do rozmaitych celów, np. do rozjaśnienia głów ludzkich, ale i do oświetlania bardzo rozmaitych transparentów, pięknych i brzydkich, artystycznie wykonanych i niedołącznych? Czyż mam dopiero przypominać p. W., że niedołącznie wykonany transparent i przy najwspanialszym blasku światła elektrycznego pozostanie dziełem niedołącznym? To znaczy, że i najgenialniejszy pomysł, przy nieumiejętnym wykonaniu technicznym, nie może mieć pretensji do dzieła sztuki. Czyż zresztą w swych rozbiorach artystycznych, obok uwzględnienia myśli przewodniej dzieła, jego treści, nie zwracam zawsze zarazem uwagi i na sposób jej wykonania, na kompozycję, rysunek, perspektywę, koloryt, jednym słowem: na całą stronę zewnętrzną?

Jeżeli zaś p. W. sądzi, że tylko przestarzała estetyka idealistyczna mówi o idei i treści w sztuce, to mogę go zapewnić, że bez tego pojęcia obejść się nie może i estetyka realistyczna. Taine dawno odstąpił od naturalizmu Diderota<sup>540</sup>, od zasady bezwzględnej i bezmyślnego naśladowania natury. Taine, jako psycholog, dobrze zrozumiał, że wszelkie odtworzenie przedmiotu rzeczywistego opiera się na poprzednim pojęciu, na idei, jaka się w artyście o tym przedmiocie wytwarza. Ta idea ma wprowadzić na oku pewne rysy charakterystyczne przedmiotu, ale punkt widzenia dla uchwycenia tych a nie innych rysów jest właściwością artysty, zależy od jego umysłowego rozwoju i usposobienia. W tym właśnie samodzielnym wyobrażeniu pewnych tylko rysów przejawia się idealne źródło sztuki, w różnicy od prostej fotografii, która nie uwydatnia żadnego idealnego, umysłowego punktu widzenia

---

<sup>540</sup> Naturalizm Diderota – historycy filozofii okresu oświecenia włączają poglądy Diderota do nurtu filozoficznego naturalizmu, odrzucającego możliwość istnienia Siły Wyższej i ograniczającego poznanie do świata natury.

w ujęciu rzeczywistości. Na tej właśnie podstawie Taine domaga się od artysty „systematycznego przekształcenia” rzeczywistości według pewnej wydatnej, przewodniej idei. Dla tego wszystkiego jednak nikt Taine’owi nie zarzuci jednostronnego idealizmu. Uczyni to chyba tylko p. W., który i z Taine’a nie zdaje się być zadowolonym.

Zostańmy tedy przy samym panu W. Jego własna urywkowa estetyka wikła się w ciągłych sprzecznościach i naprowadza go czasem na zdania, wcale niezgodne z jego zwykłym lekceważeniem myśli, idei w sztuce. I tak w niektórych miejscach pan W. napomyka, że sztuka jest wyrazem indywidualności artysty. Objawem np. zasadniczym i koniecznym indywidualności Matejki są wszystkie jego zalety i wady, spomiędzy których p. W. wytyka jednak tylko zaznaczone już strony ujemne oraz tę okoliczność, że Matejko siłą swej „indywidualności malarzkiej” zabił szkołę krakowską i „stara się skuć w pęty swych katolicko-artystycznych doktryn”<sup>541</sup>. Ale to wszystko może być też wyrazem indywidualności. Nie tylko sztuka, ale i nauka, i religia, i wszelkie inne objawy dziejowe są wyrazami indywidualności ludzkiej. Nic tedy w powyższym zdaniu nie ma nowego ani nic charakterystycznego dla wyróżnienia sztuki od innych objawów. Ale skoro i sztuka jest wyrazem indywidualności, to chyba p. W. zgodzi się na to, że wszelka indywidualność, choćby i „malarzka”, posiada myśli, idee, uczucie, fantazję, że tedy i sztuka, jako wyraz indywidualności, bez tych czynników obejść się nie może. Jakież jednak p. W. tym czynnikom wyznaczy stanowisko, skoro nie jest zadowolony z tej skromnej roli, jaką ja myśli przypisuję, porównywając ją ze światłem, ożywiającym stronę zewnętrzną, techniczną, transparentu artystycznego?

---

<sup>541</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. I*, s. 622 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 205).



Z lekceważeniem myśli, idei, łączy się u p. W. lekceważenie wszelkich, najelementarniejszych pojęć z zakresu estetyki i teorii sztuki. Oto kilka pociesznych przykładów.

5) Nic prostszego w estetyce nad wymaganie, aby rozmiary dzieła znajdowały się w pewnej proporcji do doniosłości przedstawionej treści. Cóż byśmy np. na to powiedzieli, gdyby ktoś powiastkę o niegrzecznym Stasiu chciał rozwałkować bez końca i napisać na ten temat trytomową powieść? Z drugiej strony i geniusz nie zawrze epopei lub dramatu w kilku wierszach. Nie potrzeba też być geniuszem, żeby zrozumieć, że to samo ma miejsce i na polu sztuki plastycznej. Drobną, mało znaczącą scenką domową, przedstawioną w rozmiarach kolosalnych, obudziłaby tylko śmiech, a walka tytanów w rozmiarach miniaturowych nie wywołałaby należytego wrażenia. To są wszystko rzeczy elementarne dla każdego teoretyka sztuki, dlatego właśnie p. W. takiego „konika” krytycznego nie uznaje i zdobywa się z tego powodu na płaski, a przy tym nienowoty koncept, pytając: na ilu stopach kwadratowych płótna, według zdania krytyków, należy przedstawiać polowanie, bitwę lub romans? Odpowiem mu chętnie na to pytanie, ale tylko wtedy, gdy mi najprzód zechce powiedzieć: ile ćwiartek papieru zapełniać powinna bajka na temat o artyście bez idei, a ile epopeja o bogach greckich z ideami?

(D.n.)



Władysław Bogusławski<sup>542</sup>

## Przegląd artystyczny

– Jak się panu podoba trzeci akt *Konrada Wallenroda*<sup>543</sup>? –  
zapytuje mnie przed tygodniem ktoś na ulicy.

Daję jak najuprzejmiejsze wyjaśnienia, żegnam się  
i odchodzę.

Zaledwie skręciłem na drugą stronę, spotykam dobrą  
znajomą, która zatrzymawszy mnie powitalnym uśmie-  
chem, zaczyna od słów:

– Czy rzeczywiście *Konrad Wallenrod* jest tak pięknym  
dziełem?

– Zapewniam panią – odpowiedziałem – że nie mam  
dwóch zdań, jednego drukowanego, drugiego poufnego.

Znajoma obraziła się i poszła.

Myślałem, że na tym będzie koniec.

Ale gdzie tam!

Wchodzę do bramy domu, gdzie miałem interes, i już  
kieruję się ku schodom, kiedy przyjacielskie poklepanie

---

<sup>542</sup> Biogram autora – zob. przyp. 4, s. 91.

<sup>543</sup> *Konrad Wallenrod. Opera w czterech aktach* Władysława Żeleń-  
skiego (1837–1921) do libretta Zygmunta Sarneckiego i Włady-  
sława Noskowskiego według poematu Adama Mickiewicza.  
Prapremiera dzieła miała miejsce 26 lutego 1885 r. we Lwowie,  
a Bogusławski recenzję z niej zamieścił „Kurierze Warszaw-  
skim”, w numerach 60–62.

po ramieniu i głos znany wstrzymują mnie na pierwszym stopniu.

– No, cóż mi powiesz o *Wallenrodzie*?

– Idź do diabła! – zawołałem, nie robiąc sobie już ceremonii i zaczynając przypuszczać znowę. Zmowy nie było, bo oto po kilku dniach już innymi witano mię zapytaniem.

– Byłeś pan w Krakowie, musiałeś widzieć projekt Dykasa<sup>544</sup>.

– Zapewne, że musiałem widzieć.

– Jak to zapewne?

– Widziałem wszystkie, ale nie wiedziałem, kto jest twórcą jakiego projektu.

– Wszakże cały Kraków wiedział?

– Tym gorzej dla Krakowa, jeżeli tak konkursu urzęda.

– No, ale przecież...

– Nie... widziałem, ale nie zwrócił mojej uwagi...

– A co! Nie mówiłem?.. Więc pan protestujesz?...

– Ani myślę!... zbyt po dyletancku znam się na rzeźbie.

– To nic nie stanowi... zaprotestować trzeba...

– Czy to nie za późno?...

– Jak to za późno?...

– Może właściwiej było protestować dawniej... na przykład przeciwko kompletowi sędziów.

– A cóż mi szkodził wtedy ten komplet?

– Więc cóż pan dziś chcesz od niego?

– Powinien był wybrać pomnik, który by całą opinię kraju, narodu zadowolnił.

– W takim razie, po co komitet, po co sędziowie? Należało za warunek konkursu postawić, że o wartości

---

<sup>544</sup> Tomasz Dykas (1850–1910) – rzeźbiarz polski, autor pomników Mickiewicza w Przemyślu i Tarnopolu.

pomnika rozstrzygać będzie plebiscyt i dać nagrodę na podstawie głosowania powszechnego.

– Widzę, że jesteś pan pod wpływem stańczyków<sup>545</sup>... Żegnam!

– Moje uszanowanie!

I odszedł przekonany, że zostaje na żołdzie u Czartoryskich<sup>546</sup>.

Potem inne spotkanie.

Zaczepia mnie dyplomata, austriacki poddany.

– Czego te wasze protestanty<sup>547</sup> chcą?

– Jakie protestanty?

– Ano antydykasiści! – objaśnił z drwiącym uśmiechem.

– Już ciż, tak powiedzmy sobie *inter nos*<sup>548</sup>, głupstwo się zrobiło.

– Skąd głupstwo? Co za głupstwo? Najformalniejsza, najlegalniejsza uchwała. Że tam u nas wrzeszczą, to nie dziwota – ale że pan nie widzisz w tym wskrzeszanego przy każdej sposobności *liberum veto*<sup>549</sup>, to już koniec

---

<sup>545</sup> Stańczycy – grupowanie polityczne o programie lojalistycznym wobec Austrii, a konserwatywnym w kwestiach ustrojowych, gospodarczych i społecznych; nazwa pochodziła od wydawnictwa *Teka Stańczyka* (1869), w którym określono zasady programowe.

<sup>546</sup> Żołd u Czartoryskich – pozostawanie na usługach obozu konserwatywnego, zwanego obozem Hotelu Lambert, założonego przez Adama Jerzego Czartoryskiego (1770–1861), a po jego śmierci prowadzonego przez Władysława Czartoryskiego (1828–1894).

<sup>547</sup> Protestant – osoba protestująca, w tym wypadku przeciwko werdyktowi jury konkursu na pomnik Mickiewicza.

<sup>548</sup> *Inter nos* (łac.) – między nami.

<sup>549</sup> *Liberum veto* – w Rzeczypospolitej przedrozbiorowej prawo wolnego sprzeciwu podczas przyjmowania uchwał sejmowych, zastosowane po raz pierwszy w 1652 r. W dziewiętnastowiecznej myśli historycznej, np. stańczyków, i publicystyce politycz-

świata. Powiadam panu, jest na to wszystko jedno lekarstwo – bat! Ale co ja tu będę panu prawić! Bawiłeś tydzień we Lwowie, tromtadracja<sup>550</sup> głowę ci zawróciła!

Mówiąc to, pożegnał mnie podejrzliwie i oddalił się szybkim krokiem.

Kiedy to opowiedziałem memu przyjacielowi pesymistcie, machnął ręką i rzekł posępnie:

– Cóż tu zrobić z narodem grajków, bazgraczy i kamieniarzy?

Czy istotnie to tylko da się o tych naszych zapędach powiedzieć? Czy między szowinistycznymi uniesieniami lub między dobrym humorem, urządzającym tak zwaną w stylu cygańsko-artystycznym piłę<sup>551</sup>, a namiętym warcholstwom, nie da się znaleźć coś poważniejszego, coś, co by na spokojniejsze zasługiwało ocenienie?

Zdaje mi się, że tak.

Jakiś objaw życia, którym interesuje się od razu i jednocześnie Kraków, Lwów i Warszawa, nie może być błahostką, a skupione koło niego zajęcie nie może być lekceważonym dlatego tylko, że nie wychodzi poza sferę sztuki, artyzmu lub że się w niedojrzałych przedstawia formach.

Ostatecznie poza kompozytorem i rzeźbiarzem stoi Mickiewicz, poza Mickiewiczem coś, co takim przemawia językiem, jakim w danych warunkach odzywać się może.

---

nej stało się synonimem dążności anarchicznych, braku zmysłu społecznego i państwowego, kwintesencją wszelkich przywar narodowych.

<sup>550</sup> Tromtadracja (słowo wymyślone przez Jana Lama) – pompacyjność i pustosłowie w polityce, „krzykliwa demokracja galicyjska”.

<sup>551</sup> Piła (fr. *la scie* – idiolekt cyganerii, utrwalony przez Henri Murgera w powieści *Scènes de la vie de bohème*) – hucpa, blaga, drwina.

A język jest piękny i nacechowany pewną dojrzałością kultury rozrastającej się w kierunku, w którym do rozrostu nie napotyka przeszkód.

Starałem się określić, jak ten język brzmi w *Wallenrodzie* – winienem zaznaczyć, że i w Sukiennicach<sup>552</sup> przemówił do mnie dziwnie sympatycznie.

To, co powiem, nie jest żadnym sądem krytycznym, do takiego w materii rzeźbiarstwa żadnej nie mam pretensji, lecz po prostu wrażeniem wyniesionym po kilkogodzinym rozglądaniu się między projektami pomników.

Przed wszystkim więc zostałem przyjemnie zdziwionym, bo nie przypuszczałem nigdy, ażeby rzeźba nasza zdobyć się zdołała na to, co w Krakowie wystawiono na widok publiczny.

Rzeźbiarstwo posągowe, rodzajowe, posiada u nas wybitnych przedstawicieli, pomnikowo-architektoniczne nie ma okazji zdania egzaminu dojrzałości, tymczasem szkice nadesłane na konkurs, rozważane zbiorowo, zdają się, z małymi wyjątkami, wystrzelać ponad poziom pospolitych robót.

Jest w nich dwie wybitne cechy: brak spokojnych linii i zbytek symboliki – jedna wynika z ogólnego charakteru naszej sztuki, druga ze specjalnego zadania powierzonego artystom projektującym pomnik dla Mickiewicza.

Sztuka polska nie może mieć charakteru spokojnego, za wiele jej życie daje do powiedzenia, ażeby uchronić się mogła od pewnego patosu; toż poezji u nas trudniej niż gdzie indziej rozmiękczać się w pieszczotach formy, muzyce zatapiać się w oderwane harmoniczne kombinacje, malarstwu zabawiać się gamą barw, rzeźbie działać czystymi linii proporcjami; każdą ze sztuk opanowuje, „idea

---

<sup>552</sup> W Sukiennicach – chodzi o wystawę projektów w Krakowie w lutym 1885 r.

literacką”, zamieniająca poetę w rapsoda, muzyka w barda, malarza w historyka, rzeźbiarza w symbolistę.

Snycerstwo szczególnie, wcielając „ideę literacką”, ma do zwalczenia największe trudności, wynikające z granic, które rzeźbie sama jej natura zakreśliła, i to mu nakazany przez tę naturę spokój odbierać musi; dodajmy do tego konieczność posiłkowania się symboliką, kiedy zachodzi potrzeba wtłoczenia w jedno dzieło sztuki dziejów narodu i historii człowieka, ideałów cywilizacyjnych i poetyckich, a zrozumiemy, dlaczego od pomnika Mickiewicza wymagano, żeby był jednocześnie epopeą, historiozofią, poematem, dramatem, pieśnią i monumentem, dlaczego w projektach konkursowych czuć taki rozdźwięk między dobrymi pomysłami a nie dorastającym do inwencji wykonaniem, dlaczego wszystkie prawie szkice są dziełami bardziej literackimi niż rzeźbiarskimi.

Tylko wielki talent może ten dysonans rozwiązać i wielki talent dokonał tego po swojemu.

Projekt Matejki<sup>553</sup> jest genialny, ani słowa; tylko przypuściwszy, że dałby się w rzeźbie urzeczywistnić – potrzebowałby, jak jego obrazy, komentarzy, a pomnik, który się sam przed każdym na ulicy przechodniem ze swej wielkości nie może wytłumaczyć, chybia swego przeznaczenia.

Być może, iż ta trudność pogodzenia zadań rzeźby z wymaganiami idei, którą po snycersku wyrazić należało,

---

<sup>553</sup> Projekt Matejki – mowa o szkicu przedstawiającym Mickiewicza w pozycji siedzącej w otoczeniu postaci Geniusza oswobadzającego orła oraz alegorii Wisły i Niemna. Szkic rysunkowy Matejki budził zastrzeżenia estetyczne, a decyzja wykonania pomnika według tego wzoru również protesty regulaminowe. Zob. A. Pług, *Z powodu mieszczczenia na wystawie modeli pomnika Mickiewicza szkicu rysunkowego Matejki*, „Kłosa” 1885, nr 1046, s. 46–47. Mimo to Teodor Rygier i Walery Gadowski wykonali rzeźby według projektu Matejki i wystawili je w roku 1886.



odbiła się i w zdaniach sędziów konkursowych. Inaczej wyrokować musieli owładnięci ideą literacką sędziowie, inaczej „specjaliści”, a niespodziany rezultat konkursu o tyle mniej dziwić by nas powinien, o ile w pewnym stopniu da się wytłumaczyć pomieszczeniem pojęć co do kompetencji w sprawach sztuki.

Krąży u nas w tej kwestii dwa zdania. „O dziele sztuki ma prawo sądzić tylko artysta” – lub też „każdy, kto posiada zdrowy rozsądek, może o sztuce zdrowe wypowiedzieć zdanie”. Pierwsza zasada, głoszona przez rodzaj arystokracji kastowej, pozwala jedynie poecie mówić o poecie, malarzowi o malarzu, rzeźbiarzowi o rzeźbiarzu, aktorowi o aktorze, muzykowi o muzyku; druga znosi ten monopol na korzyść demokracji w krytyce i rozwiązuje usta wszystkim, którzy tylko coś powiedzieć mają... ochotę.

Otóż między cechowym, którzy sądzić może, a pierwszym lepszym filistrem, który chce sądzić, jest jeszcze ktoś, co sądzić powinien – ten kto się zna, zaś znać się to nie znaczy wiedzieć koniecznie tajemnice rzemiosła albo z baedekerem<sup>554</sup> przespacerować się po paru galeriach, ale urodzić się ze zmysłem artystycznym i wydoskonalać go ukształceniem w odpowiednim kierunku, to znaczy wiele widzieć, jeszcze więcej wiedzieć i przy pomocy tego, co się wie, rozumieć to, co się widziało. Krytyka artystyczna jest nie łatwiejszą od innych specjalnością, wymagającą wiedzy i doświadczenia, i taka tylko daje rękojmię zdrowego sądu, na takiej tylko opierać się mogą konkursy, których wyroki bywały zbyt często, niestety, dziećmi oschłej specjalności i pretensjonalnego dyletantyzmu.

---

<sup>554</sup> Baedeker (od nazwiska Karla Baedekera, 1801–1859, wydawcy najpopularniejszych w XIX w. vademeców turystycznych) – przewodnik w formie zgrabnej książki, zbiór najważniejszych wiadomości na temat danego miejsca.

Czy takim był wyrok krakowskiego konkursu – nie wiem, nikt jeszcze nie wie i właśnie dlatego, że nie ma podstaw do wydania sądu o sędzie, wypadało może, nawet wobec najoczywistszego zawodu, wstrzymać się aż do ogłoszenia motywowanego wyroku z rozesłaniem na wsze światy strony telegraficznego oburzenia<sup>555</sup>, pamiętając o tym, że omyłka komitetu konkursowego nie jest niepowetowaną klęską narodową, a natomiast wielkim jest błędem dawać widokiem niekarność broni w ręce tym, którzy „polską intrygę” i *polnische Wirthschaft*<sup>556</sup> rozsławili już na obu półkulach.

Dzisiejsza faza całej sprawy dowodzi, że można było wejść na drogę spokojnego załatwienia kwestii, nie piorąc brudnej bielizny publicznie, nie wywołując burzy, której piszący te słowa nie domyślał się nawet, przechadzając się po długiej w Sukiennicach wizycie w Rynku krakowskim, podobnym przy oświetleniu księżycowym do najpiękniejszej dekoracji.

[...] <sup>557</sup>

---

<sup>555</sup> Mowa o protestach przeciwko werdyktowi jury konkursu na pomnik Mickiewicza.

<sup>556</sup> *Die polnische Wirthschaft* (niem.) – polska gospodarka; negatywny stereotyp wylansowany przez propagandę pruską jeszcze w XVIII w. i rozwijany w kolejnych stuleciach. Ewokując obrazy nędzy, brudu, zacofania, chaosu, miał dowodzić niezdolności Polaków do samodzielności.

<sup>557</sup> Dalszy ciąg opuszczono, gdyż dotyczy bieżących spraw teatru warszawskiego.

W. [Stanisław Witkiewicz<sup>558</sup>]

### Malarstwo i krytyka u nas. III

Pan K. Matuszewski jest krytykiem w trzech naraz pismach: „Bibliotece Warszawskiej”, „Gazecie Polskiej” i „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”, organie specjalnie poświęconym sztuce, w którego tytule jednak zdradza się już pewne jej niepojmowanie. Bo czyż muzycy i aktorzy nie są artystami na równi z rzeźbiarzami, malarzami i poetami?

Mniejsza jednak o to; dość, że p. Matuszewski należy zapewne do powag i specjalistów, skoro najpoważniejsze i specjalne pisma obsługuje.

Jakąkolwiek jest wartość miary krytycznej, użytej przez danego krytyka, musi ona dla niego przynajmniej być prawdziwą i stałą. Jeżeli idzie o malarstwo, krytyk musi mieć pewne, chociażby najbardziej subiektywne pojęcia o kolorze, światłocieniu, kształcie, o kompozycji, byleby dla niego były one niezmienną jednostką miary, inaczej zdania jego nie będą miały nawet tej względnej wartości, jaką mają wszystkie nasze pojęcia i prawdy.

Krytyki p. M. wypełnione są dużymi opisami treści obrazów, rozprawkami historycznymi lub społecznymi, między które wplecione są błędy, mdłe, nieokreślone zdania o malarstwie, w których p. M. zastępuje pozytywne

---

<sup>558</sup> Biogram autora – zob. przyp. 3, s. 91.

wiadomości przenośniami, nie dającymi żadnego pojęcia o rzeczy, nie mogącymi być wskazówką ani dla malarza, ani dla publiczności.

[...] <sup>559</sup>

Inna rzecz krytyk z „Kuriera Codziennego” p. Wiktor Gomulicki. Temu nie braknie wyrazów – tam nawet, gdzie się myśli urywa.

Niedużo mam materiału do ocenienia sądów p. G.; jeżeli jednak lwa poznaje się po pazurach, to krytyk warszawski w jakąkolwiek formę ubierze swoje zdania, zawsze się zdradzi niewiedomością.

Lotna wyobraźnia, serce czułe i zdolne do uniesień; nadzwyczajna wrażliwość, głęboki subiektywizm, brak trzeźwej obserwacji i skłonność do frazeologii – są to najgorsze przymioty w krytyku, a nimi to odznacza się artykuł p. G. o obrazie Brożika.

Wyobraźnia pozwala p. G. odczuwać „żar lipcowego upalnego poranku” we wnętrzu malowanej katedry, widzieć w ułamkach szarych kolumn, „przygniatające bogactwo architektury”, w brudnej podłodze bez rysunku „połyskujący marmur”, w płowych tonach ubiorów „oślniewający przepych szat monarszych i arcykapłańskich” <sup>560</sup>. Uniesiony czułością serca, p. G. ofiaruje malowanemu Husowi: „najprzód litość, potem współczucie, wreszcie sympatią”, a w końcu „mimo woli oddaje mu serce i chyli przed nim czoło”.

„I to, mówi p. G., stanowi właśnie tryumf artysty, kładący od razu na jego pracy piętno arcydzieła”. I oto

---

<sup>559</sup> Opuszczono fragment referujący dokonania krytyczne Matuszewskiego jako niezwiązany bezpośrednio z tematem antologii.

<sup>560</sup> Ten i poniższe cytaty pochodzą z artykułu W. Gomulickiego, Hus. *Obraz Wacława Brożika*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 43, s. 1–2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–269).

występuje w całej pełni subiektywizm p. G., który swoją osobistą wrażliwość i zdolność odczuwania dramatycznych sytuacji bierze za miarę wartości artystycznej.

„Hus jest w obrazie postacią pierwszą, główną i górującą nad całym otoczeniem” – „[...] powtarzam jest on tu siłą największą – jest bohaterem” – woła p. G. i w następny<sup>561</sup> sposób objaśnia, dlaczego tak jest.

Największy nawet geniusz malarski, ściśle rzeczy biorąc, nie rozporządza innymi środkami nad barwy i linie, nie-trudno jest wszakże człowiekowi (tj. panu G.) bystrzej na malowane płótno patrzącemu dostrzec: gdzie kończy się panowanie pędzla, a zaczyna panowanie psychologii. Hus góruje właśnie potęgą psychiczną, jaką mu nadał genialny malarz.

Czym nadał? Jeżeli tam, gdzie się zaczyna panowanie psychologii, kończy się panowanie pędzla, jakimi więc środkami wyraził Brożik „potęgę psychiczną” w obrazie – w malarstwie? Oto dokąd się zachodzi, szermując frazesem. Dlaczego „bystrzej” patrzący p. G. nie widzi, że malarz jako jedyne środki okazania stanu psychicznego ma wyraz i gest, które tylko formą i barwą może przedstawić.

P. G. wcale się nad tym nie zastanawia, zwłaszcza że wyrazy mu się palą pod piórem niehamowanym myślą.

Postać ta, zamierająca cieleśnie, ale pełna duchowego życia, rysuje się ognistymi (tak!) liniami i na długo utrwała w pamięci.

---

<sup>561</sup> Następny – tu: następujący.

Dalej jednak p. G. mówi, że dla wydobycia Husa jako głównego motywu obrazu Brożik ponakładał „tłumiki”<sup>562</sup> na barwy i światło. Więc „nie potęga psychiczna” rysuje go „ognistymi liniami”?

Myli się też p. G., widząc podobieństwo charakterystyki Kaulbacha do wyrazów Brożika. Pierwszy rysował formuły wyrazów podkreślone, zdecydowane, posunięte do ostatniej przesady, wyraz zaś w obrazie B. (oprócz paru drugorzędnych figur) w słabym tylko stopniu zmienia osobisty, przypadkowy charakter twarzy modeli.

[...] Z równą potęgą i mistrzostwem włada Brożik, środkami czysto malarskimi.

Ażeby utrzymać się w tym świetnie zarówno ważonym kolorycie i nie wpaść ani w żar y Tycjanowe, ani w Velázquezowe chłody, musiał artysta odżęgnąć wiele pokus...

Oto próbka erudycji p. G. Frazes o „Tycjanowych żarach”, powtarzany w innej formie przez wszystkie estetyczne pozytywki, da się usprawiedliwić jako konwencjonalne kłamstwo powszechnie przyjęte, trudniej już jest wytłumaczyć owe „chłody Velázquezowe”.

Portrety Velázqueza postawione obok portretów Tycjana przedstawiają bowiem taką samą różnaitość tonu, ponieważ jako wielcy koloryści obydwa umieli odtwarzać całą różnorodność kolorystycznych motywów, jaką przedstawia natura.

Ponad tymi to dwoma malarzami wznosi się Brożik, „dawszy za wygraną wielu epizodycznym tryumfom”. Wyliczywszy dalej wszystkie pokusy czyhające na Brożika, p. G. powiada:

---

<sup>562</sup> Tłumik – zob. przyp. 466, s. 268.

Mógł być łatwo zabłysnąć jako wielki kolorysta lub jako wielki perspektywista, on jednak wołał, aby świat nazwał go wprost: wielkim artystą.

Oto szczyt, na który wlatuje p. G., szybując na skrzydłach frazeologii.

Więc nie jest wielkim kolorystą? Jak wyżej mówiąc o psychologii, wykazał p. G., że rysunek nie stanowi wielkości Brożika – i nie jest też wielkim perspektywistą.

Jeżeli tym sposobem odbierze się malarzowi zalety w tym właśnie, co stanowi istotę jego artyzmu, to cóż pozostanie?

„Wielki artysta”, odpowiada p. G. i unosi się dalej w wirze entuzjazmu wśród błyskawic wykrzykników, żałując tylko, że nie ma dosyć miejsca, gdyż: „Wykrzykniki te mógłbym ciągnąć długo...”.

W końcu woła do czytelników: „Wybaczcie, panowie i panie. Gdy jestem zachwycony, usterków dostrzegać nie umiem...”.

Ten sposób pisania krytyk przypomina szczekanie nożyc fryzjerskich: przed i po kilku cięciach we włosy słyhać długie dzwonienie w powietrzu... P. G. tam nawet, gdzie chciał poza frazesem dotknąć istoty obrazu – nie mógł w nią trafić.





Henryk Struve<sup>563</sup>

**Słownko o krytyce artystycznej.  
Odpowiedź panu W.**

[cz. 3]

(Dokończenie, patrz nr 1028)

6) Logika uczy, że klasyfikacja jest jednym z najkonieczniejszych warunków jasności i wyrazistości myśli. Dlatego właśnie p. W. jest największym przeciwnikiem wszelkiej klasyfikacji. Za „dyletantów” ma wszystkich krytyków, którzy odróżniają malarstwo religijne od rodzajowego lub obyczajowego, a obyczajowe od historycznego i krajobrazowego. Podobnie oburza się p. W. na to, że krytycy porządkują artystów na znakomitych i mniej znakomitych, na pierwszorzędnych i drugorzędnych, na panów malarzy i na mistrzów, oddając przy tym zazwyczaj pierwszeństwo wielkim malarzom historycznym przed malarzami codziennych scenek domowych lub dworskich, karczemnych lub ulicznych, a te właśnie stanowią ulubiony przedmiot twórczości malarskiej p. W.

Główny argument p. W. przeciwko takiemu „dyletantyzmowi”, uwłaczającemu jego stanowisku w sztuce krajowej, polega na tym, że przecież we wszystkich rodzajach malarstwa obowiązuje jedna i ta sama perspektywa, jedno i też same prawa rozkładu światła i cieniu; że harmonia barw wcale nie jest czułą na wypadki dziejowe

---

<sup>563</sup> Biogram autora – zob. przyp. 392, s. 241.

lub powszednie, bo przecież jak po Waterloo, tak i po majówce zwykłych filistrów słońce zachodzi jednakowo, stosownie do warunków meteorologicznych!

I to jeden z wielu genialnych argumentów pana W.

W samej rzeczy, środki są też same we wszystkich rodzajach malarstwa; ale, oprócz środków, każde dzieło sztuki ma, lub przynajmniej mieć powinno, i cele artystyczne, tak uczy „bezinteresowna” estetyka Kanta. A właśnie tymi celami artystycznymi, zależnymi głównie od treści, idei, pomysłu, które w różny sposób działają na usposobienie estetyczne widza, rozróżniają się gałęzie sztuki i utwory artystów.

Dla wyjaśnienia p. W. tej elementarnej zasady teorii sztuki powrócę znowu do analogii z poezją, która rzecz tę najlepiej maluje. Czy dlatego, że bajka i epepeja piszą się mową wiązaną, a powieść i dzieło naukowe prozą, nie ma zresztą pomiędzy tymi utworami żadnej różnicy piśmienniczej<sup>564</sup>? Jeżeli, jak p. W. mówi – o czym zresztą już i inni śmiertelnicy dobrze wiedzieli – malarstwo dla uwydatnienia jakiegokolwiek treści rozporządza tylko formami i barwami, to literatura, niestety, posiada dla wyrażenia swej treści środki jeszcze uboższe, o czym p. W. zapomina, bo tylko znaki piśmienne i atrament. Są to, jak na teraz, jedyne widzialne i dotykalne zasoby piśmiennictwa dla uzmysłowienia wszelkiego rodzaju pomysłów. Czyż jednak z tego wynika, że nie wolno tworzyć działów piśmiennictwa? Że wszystko jest jedno, co kto pisze, aby pisał kaligraficznie?

Pan W. powie, że wyrazy pisane lub drukowane mają pewne znaczenie i stosownie do tego budzą pewne myśli. A kształt i barwa, a obrazy rzeczy nie mają żadnego znaczenia? Są rodzaju nijakiego pod względem treści? Niczym nie przemawiają do umysłu, do uczucia i fantazji

<sup>564</sup> Piśmienniczej – tu: literackiej.

widza? Dlaczegoż literat ma więcej baczyć na treść pisanych wyrazów niż malarz i rzeźbiarz na treść przedstawianych kształtów? Jeżeli zaś, dla należytego zrozumienia obrazu historycznego, trzeba znać historią, co według p. W. podkopuje ostatecznie uprzywilejowane stanowisko tego rodzaju malarstwa; to czyż dla zrozumienia utworu poetycznego obejdzie się bez wszelkich wiadomości? Nie trzebaż znać języka? Mieć umysł rozwinięty, żywą fantazją i cały zasób wyobrażeń, pojęć i myśli, uzupełniających każde słowo, każde zdanie, każdy obraz poety? Cóż więc dziwnego, że tego wszystkiego potrzebuje i malarstwo! Co za rozumny powód, wyrzucać to wszystko z zakresu artystyzmu? Chyba dlatego tylko, żeby artystyzm koniecznie zniżyć do rzemiosła!

Prawda, nie wszystkie pomysły, nie wszelka treść nadaje się do obrazowania i jest malowniczą. Ale i o tym świat nie potrzebował się dopiero dowiadywać od p. W., bo o tym wiedział już Lessing<sup>565</sup>, pisząc znakomitą rozprawę o granicach malarstwa i poezji. Przytoczone przez p. W. przykłady Ś-go Stanisława na *Grunwaldzie* Matejki i Karlińskiego w obrazie Alchimowicza nie są także żadną nowością dla mnie. O tym, że na obrazie Matejki wcale nie widać, po czyjej stronie święty staje, za kogo się modli, pisałem już, jak panu W. dobrze wiadomo, przed sześciu laty, objaśniając zarazem, z zasad estetycznych, dość obszernie dowolność tego pomysłu<sup>566</sup>. Na tym tedy przestarzałym „koniku” p. W. estetyki nie strątuje. Czyż bowiem dlatego, że pewna treść nadaje się lepiej do

---

<sup>565</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) – niemiecki pisarz, dramaturg i krytyk literacki epoki oświecenia. W 1766 r. wyszedł jego słynny traktat estetyczny *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*.

<sup>566</sup> H. Struve, *Obraz Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*. Studium, „Kłosa” 1879, nr 712–718.

poezji, a inna do malarstwa, malarstwo jako sztuka nie potrzebuje wcale dbać o treść? Czy dlatego wszystko jest jedno, co kto maluje, świętych lub nieświętych, aby tylko malował? Cóż za racja zarzucać wtedy Matejce, że miesza wotywa<sup>567</sup> religijne z ściśle historycznymi? Na jakiej podstawie wtedy rozróżniać będziemy dobry model plastyczny dla upiększenia studni lub źródła, z miłymi figurkami, od pomnika monumentalnego na cześć wielkiego wieszczu narodu?

Wiadomo, że skład chemiczny trupa i żywego człowieka jest jeden i ten sam, że anatomia i fizjologia nie zdołały dotąd przedstawić w sposób namacalny „ducha”, ożywiającego ciało; czyż dlatego nie ma w istocie żadnej różnicy między życiem i śmiercią? Wszystkie trupy stają się z czasem zupełnie podobnymi do siebie, grzebiemy je też na jednym cmentarzu; ale pomimo to w życiu istnieją realne, prawdziwe różnice, których p. W. deklamacjami swymi nie zatrze. Zna on tylko trupa sztuki, jej stronę czysto materialną, ale pojąć nie chce, że sztuka jest wytworem ducha, który ożywia każdą linią, każdy kształt, każdą barwę, który wciela się, wraz ze swoją idealną treścią, w każdy utwór artystyczny, wydając przez to nieskończoną różnorodność objawów, które dla jasności i wyrazistości ugrupowywać i stopniować, jednym słowem, klasyfikować należy.

Dla p. W. wszystkie przedmioty i działy malarstwa i wszyscy artyści, wielcy i mali, genialni i ubodzy na duchu, spływają w jedno ogólne, nieokreślone pojęcie „malarstwa”, tj. roboty pędzlem<sup>568</sup>! Nie mogę naturalnie przekształcać „indywidualności malarskiej” p. W. i doprowadzać go na inne drogi; nie wiem nawet, czy mi pozwoli nadal rozróżniać jeszcze malarstwo pokojowe od

<sup>567</sup> Wotywa – wota; tu: w znaczeniu znaki, zjawiska.

<sup>568</sup> Pędzel (z niem.) – pędzel.

artystycznego. Ale dla uspokojenia wzburzonego umysłu p. W. przyrzekam mu, że odstąpię od wszelkiej klasyfikacji w swych przeglądach artystycznych z chwilą, gdy jedna nierozdzielna nauka nie będzie się rozpadała na mnóstwo pojedynczych nauk; gdy estetyka, wspólnie ze zdrowym rozsądkiem, nie będzie rozczłonkowywać jednej sztuki na poezję, krasomówstwo<sup>569</sup> i muzykę, budownictwo, rzeźbiarstwo i malarstwo, a poezji znowu na epikę, lirykę i dramat; gdy wreszcie historia sztuki postawi na równi Rafaela z Urbino z Rafaelem Mengsem<sup>570</sup>, Michała Anioła z całą czeredą jego manierowanych naśladowców, Matejkę z panami W., X., Y., Z. itp. Póki to jednak nie nastąpi, wybaczy już p. W., że się i nadal narażać będę na jego niełaskę z powodu klasyfikacji i sztuk pięknych, i działów malarstwa, i stanowiska artystów w dziejach sztuki krajowej.

7) W każdej kompozycji plastycznej, jak w architekturze i rzeźbie, tak i w malarstwie, stosunki *linearne* odgrywają rolę bardzo ważną. Symetria, proporcja, kierunek i kształt linii działają na oko i wpływają bezpośrednio, często bezwiednie dla widza, na wrażenie, jakie całość wywołuje. Na tym polegają zarówno badania estetyków nad tak zwaną *linią piękną*<sup>571</sup>, jak i znane prawo *złotego cięcia*<sup>572</sup>, tej normy estetycznego podziału linii,

---

<sup>569</sup> Krasomówstwo – retoryka.

<sup>570</sup> Anton Raphael Menges (1728–1779) – działający głównie w Rzymie malarz i estetyk niemiecki, wieloletni przyjaciel Johanna Joachima Winckelmannna, jeden z pierwszych klasycystów.

<sup>571</sup> Linia piękna (oryg. *the line of beauty*) – zaciekawiająca umysł patrzącego linia falista; pojęcie stworzone przez Williama Hogartha.

<sup>572</sup> Prawo złotego cięcia (łac. *sectio aurea*) – sposób podziału odcinka, znany częściej jako prawo złotej proporcji czy złotego środka; od starożytności stosowany w architekturze i sztukach pięknych.

jak wreszcie wszelki harmonijny ustrój dzieła plastycznego pod względem linearnym. Samo przez się rozumie się, że ten wzgląd na układ linearny nie stanowi wyłącznej podstawy przy ocenie dzieła sztuki, bo w takim razie piękna gwiazdka lub arabeska byłaby już skończonym dziełem sztuki; ale obok względu na myśl przewodnią dzieła, na kompozycyjne przedstawienie jej składowych czynników, na charakterystykę sytuacji i pojedynczych figur, na koloryt itd. itd., obok tych wszystkich względów rozbiór stosunków linearnych jest rzeczą ważną dla zrozumienia estetycznego charakteru dzieła sztuki plastycznej. Z tego punktu widzenia rozpatrywać naturalnie należy tylko same linie obrazu, bez względu na to, do jakich części składowych się odnoszą: czy linie te zakreślane są ramionami lub nogami, hełmami lub płaszcami, dzidami lub szablami. Idzie tylko o to, aby oko, śledząc mimowolnie za kierunkiem wydatnych linii obrazu, odbierało wrażenie harmonijne, zgodne z innymi warunkami całej kompozycji.

To wszystko nie ulega żadnej wątpliwości pomiędzy estetykami najprzeciwiejszych nawet obozów, a liczne rozbiory znakomitych dzieł sztuki, np.: *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela, *Wieczerzy Pańskiej* Leonarda da Vinci<sup>573</sup>, uwzględniające zarazem te właśnie stosunki linearne, przyczyniły się niemało do wyjaśnienia warunków piękna w liniach. Tylko p. W., nie wiedząc o tym wszystkim, tego wszystkiego nie uznaje, lecz szczyci się nawet swoją niewiedomością, drwiąc sobie z tego, że między innymi względami, zastosowanymi przeze mnie przy specjalnym rozbiórze *Grunwaldu* Matejki, zwróciłem też uwagę na układ linearny tej potężnej kompozycji. Przeskakując ciągle od samych tylko linii do figur, z którymi się te li-

<sup>573</sup> *Ostatnia wieczerza* (wł. *Ultima cena*) – słynny obraz naścienny Leonarda da Vinci.

nie łączą; wikłając chaotycznie powyższy punkt widzenia z innymi, zupełnie różnymi względami; nie mogąc się tedy wznieść na owe stanowisko „kultury” artystycznej, na której linia odróżnia się od obrazu, p. W. chce wykazać niestosowność takiego linearnego rozbioru kompozycji. Z tego stanowiska równym prawem zadrwić można i z estetyka, wykazującego piękność linearnego układu świątyni greckiej lub tumu gotyckiego. Potrzeba tylko powiedzieć, że ów estetyk wychodzi ze śmiesznego przypuszczenia, jakoby filary unoszące strop na to tylko istniały, aby zakreślały wymagane przez niego linie.

Według pana W. tedy artysta może linie rozprowadzać na obrazie, jak mu się żywnie podoba, bez wszelkich względów estetycznych. Linie dzid i chorągwi w rękach rycerzy, dalej linie ramion przedstawionych postaci, ich hełmów i innych składowych czynników ubrania, linie nóg ludzi i koni itd. mogą się krzyżować we wszystkich kierunkach chaotycznie. Co wyniknie z tej ogólnej siekanki linii, o to estetyka p. W. już się nie pyta. Niechby oko się zakłuło widokiem tysiąca ostrych kątów, niechby się zamęczyło chaosem rozstrzeliwających się w najsprzecznijszych kierunkach linii, cóż to szkodzi? Kiedy dzieło sztuki wcale podobać się nie potrzebuje, kiedy harmonia i logika linii, piękność i równoważność ich układu są tylko wymysłem „dyletantów” i nieznających się na sztuce krytyków. O taką harmonię i piękność linii pytali się tylko niegdyś, w przestarzałych czasach, Grecy, Rzymianie i Włosi z epoki Odrodzenia; dzisiaj artysta w rodzaju p. W. drwić sobie może z tego wszystkiego, bo dla niego stoi otworem cały świat bezładny, jeden wielki chaos – chaos w myśli, chaos w doborze przedmiotów, chaos w liniach i wreszcie chaos w barwach.

Bo i barwy p. W. traktuje z tym samym zaparciem się wszelkiego porządku i ładu, wszelkiej reguły estetycznej, z tym samym brakiem wszelkiego poczucia piękna,

wszelkiego „smaku”, czysto „obiektywnie”. I tutaj nie lubi żadnych rozróżnień, żadnych określonych pojęć. Perspektywa powietrzna, rozdział światła i cieniu, ogólny koloryt obrazu, to wszystko dla niego jest jedno i toż samo! Że każda barwa, stosownie do swej fizycznej i fizjologicznej natury, działa w sposób odrębny na usposobienie widza, że każda posiada właściwy sobie charakter *estetyczny*, z którym się malarz rachować musi, z którym się zresztą instynktowo rachuje najprostszy malarz pokojowy, o tym wszystkim p. W. nie ma najmniejszego wyobrażenia. Przywykły do płytkich drwinek, drwi sobie i z estetyki barw, pomimo dzieła Goethego o barwach<sup>574</sup> i licznych jego następców. Rozbiór obrazu z tego punktu widzenia wydaje się p. W. jakimś niesłychanym dziwologiem. Więc należy przypuszczać, że według p. W. nie tylko jest wszystko jedno, co kto maluje i jaki jest układ linearny obrazu, lecz jest zarazem ze stanowiska *artystycznego* rzeczą obojętną, w jakie barwy malarz przedmioty i osoby przystraja. I pod tym względem nie powinien się krępować żadnymi wymaganiami estetyki, lecz przeciwnie, dać dowód swej artystycznej albo raczej rzemieślniczej samodzielności, i używać barw do woli, na przekór estetyce. Więc np. starą, zgrzybiałą matronę może przystroić w zieloną sukienkę z różyczką na piersi, a młodą, pełną życia i świeżości dziewczynkę, bawiącą się wesoło z towarzyszkami, ubrać czarno od stóp do głów. Jeżeli wobec takiego obrazu krytyk artystyczny będzie się śmiał ze staruszki, a litował nad dziewczynką, przypuszczając, że pierwsza straciła rozum, a druga rodziców, natenczas p. W., jako obrońca cechu malarskiego, napadnie na takiego krytyka z oburzeniem za to, że wprowadza do sztuki „tendencje uboczne”, że patrzy na obraz po „dyletancku” z punktu widzenia przestarzałej estetyki i jakiejs wymarzonej sym-

<sup>574</sup> Mowa o traktacie Goethego *Farbenlehre*, wydanym w 1810 r.



boliki barw, a szczególnie, że nie zna środków „repusowania”<sup>575</sup> w malarstwie!

I cóż tu poradzić na takie „indywidualności malarzkie”? Trzeba im się dać do syta i wymalować, i wypisać, a idąc swoją drogą dalej, wyczekać spokojnie sądu „kultury umysłowej”, która najlepiej będzie wiedziała, co w takich indywidualnościach bardziej podziwiać: czy malarza, czy pisarza!

Zresztą podam panu W. wkrótce sposobność do dalszych samobójczych napadów na najgłówniejszy czynnik własnej jego sztuki, tj. na estetykę barw. Przygotowałem do druku i wkrótce wydam obszerniejszą pracę pt. *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do życia, sztuki i wychowania*<sup>576</sup>. Praca ta składa się z następujących części: 1. Znaczenie estetyczne barw w ogólności i literatura estetyki barw. 2. Fizyka i fizjologia barw. 3. Charakterystyka i symbolika pojedynczych barw. 4. Harmonia barw i kontrasta barwne. 5. Zastosowanie estetyki barw do życia, sztuki i wychowania (barwa ubioru, mieszkania i sprzętów domowych, barwa w architekturze, rzeźbiarstwie i malarstwie, barwa jako czynnik wychowania estetycznego). Już ta treść pracy wykazuje, że chociaż nie jestem malarzem z profesji, zastanawiałem się jednak gruntowniej nad barwami, niż p. W. nawet przypuszcza, iż uczynić można. Prawda, praca ta będzie nowym dowodem, że nie mam szczęścia należeć do owych geniuszów, co z samych „leksykonów ilustrowanych” zaczerpnąć umięją rozległą znajomość historii sztuki, ani do takich,

---

<sup>575</sup> Repusowanie – kształtowanie, zdobienie wyrobów blacharskich poprzez wybijanie wgłębień.

<sup>576</sup> Rozprawa wyszła w Warszawie w 1886 r. pod nieznacznie zmienionym tytułem: *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do stroju, sztuki pięknej i wychowania estetycznego*. Niewykluczone, że ten ostatni epitet został dodany ze względu na polemikę ze Stanisławem Witkiewiczem.

co estetykę barw wyssać potrafią z palca lub też wystudiować na brudnej palecie. Ale za to mogę też z drugiej strony z prawdziwą satysfakcją zaznaczyć, że i pod tym względem istnieje nieprzebyta sprzeczność pomiędzy mną i panem W.

\* \* \*

Odpowiedź swoją musiałbym nad miarę rozszerzyć, gdybym chciał w ten sposób wykazać wszystkie inne sprzeczności, jakie jeszcze zachodzą między panem W. i mną. Nie widzę w tym jednak żadnego celu, gdyż powyższe próbki są, jak sędzę, zupełnie wystarczające dla scharakteryzowania polemiki pana W. i przekonania każdego, że nie tylko ja, ale żaden w ogóle krytyk artystyczny na świecie nie dojdzie do ładu z takim umysłem chaotycznym, który bez wszelkich gruntowniejszych studiów, na podstawie wygórowanego tylko o sobie mniemania, przeczy najprostszym zasadom estetyki i teorii sztuki. Wyprowadzenie zaś wniosku praktycznego z takiego stanu rzeczy pozostawiam bystrości pana W., przypuszczając na jego korzyść, że poweźmie zamiar poświęcenia swego cennego czasu ważniejszym sprawom niż sprzeczki bezowocne, wywołane jedynie przesadnymi pretensjami obrażonej ambicji. Gdyby zaś p. W. pomimo to miał się i nadal trzymać swej zasady sprzeczki dla sprzeczki, to przecież chyba wie od dawna, że i pod tym względem z nim się nigdy nie zgadzałem. Ja znajdowałem zawsze bez porównania większe zadowolenie w innej zupełnie zasadzie, w zasadzie: sztuka dla sztuki.

Bolesław Prus<sup>577</sup>

**Warszawa, 23 marca**

Wystawa gospodarczo-spożywcza i jej sens moralny. Zartag konkursowy jako probierz naszej dojrzałości estetycznej. Szturm do okopów starej estetyki.

Skutkiem niewystarczających dochodów stałych nasze Towarzystwo Dobroczynności po kilka i kilkanaście razy na rok musi wynajdywać jakieś źródła dochodów nadzwyczajnych. Urządza więc odczyty, maskarady, rauty, koncerty; obecnie zaś urządziło wystawę „gospodarsko-spożywczą”.

[...] <sup>578</sup>

Tak wygląda najważniejszy wypadek tygodnia, z niego zaś można sądzić o reszcie. Istotnie, termometr życia społecznego stoi ciągle niżej zera. Ale nie desperujemy, pod tą bowiem lodową skorupą wykluwa się całkiem nowe, pierwszorzędnej wagi zjawisko, mianowicie: coś na kształt reformy w estetycznych pojęciach. Zdanie to postaram się usprawiedliwić w paru listach<sup>579</sup>. Dziś zwrócę tylko uwagę na fakt uderzający, choć należycie nie wyświetlony, na sprawę mickiewiczowskiego konkursu.

---

<sup>577</sup> Biogram autora – zob. przyp. 1, s. 91.

<sup>578</sup> Opuszczono fragment niezwiązany z tematem sztuki.

<sup>579</sup> Zapowiedź ta nie została spełniona.

Zatarg konkursowy, według definicji stron, które przyjęły w nim udział, przedstawia się na pozór jasno i nieładnie. Jedni oskarżają „samowolnych, stronnych<sup>580</sup> i niepatriotycznych” sędziów, drudzy opozycję „wrzaskliwą, niekarną i nawet niesumienną”. Gdyby więc do sprawy wchodziły tylko takie żywioły, jakkolwiek umieścilibyśmy strony, starcie między nimi byłoby koniecznością. Ta tylko okazałaby się różnica, że dzisiejsi oponenci, stawszy się jutro sądem, nazywaliby swoich przeciwników „warchołami”, sami zaś dźwigaliby tytuł „stronniczej i niepatriotycznej kliki”. Najgorzej, rozumie się, wyszłoby na tym społeczeństwo, na czele którego stoją albo „warchoły”, albo „źli patrioci”.

Otóż tak nie jest. Skandal konkursowy, o ile się zdaje, nie dowodzi bynajmniej moralnej zgnilizny między inteligencją, ale raczej jest chaosem złych i dobrych żywiołów, kipiących w tyglu rutyny. Uczucia obywatelskie mieszały się tu z niekarnością, zapal z krzykactwem, dobra wola z niewiedomością, duch ofiary z lekkomyślnością i niepraktycznością. Dla zrozumienia tego chaosu trzeba sięgnąć głębiej. Wiadomo, że każde społeczeństwo posiada jakiś zasób swobodnych sił duchowych i materialnych, które zużywa w pewnym kierunku i w pewien sposób, tworząc dzieła zbiorowe. Otóż, gdy wszystkie czynniki owej pracy ściśle odpowiadają warunkom, w jakich znajduje się społeczność, wówczas powstają dzieła znakomite, które nie tylko charakteryzują naród i epokę, ale nadto stają się jakby posiewem dla nowych, doniosłych faktów. Lecz w razie przeciwnym powstaje zamęt, z którego rodzą się dzieła ułomne i jałowe.

Około<sup>581</sup> roku 1875–1880 mieliśmy widać pewien zasób wolnych sił, to jest: chęć do jakiegoś czynu i trochę

---

<sup>580</sup> Stronnych – stronniczych.

<sup>581</sup> Około – około.

pieniędzy. Zapał potoczył się: 1) w kierunku uczczenia największego naszego poety; 2) za pomocą pomnika. Prawda, że lepiej jest pisać znakomite poezje, aniżeli tylko czcić zmarłych, ale że pisać nie zawsze można, więc mniejsza o to. Ważniejszą jest okoliczność, że zamiast postawić sobie pytanie: „w jaki sposób naród będący w naszym położeniu mógłby najlepiej, najpłodniej uczcić pamięć Mickiewicza?”, od razu zdecydowano się „stworzyć dzieło sztuki”. Nie zastanowiono się, że jak *Pan Tadeusz* albo *Konrad Wallenrod* nie zrodził się na konkurs czy obstackunek, tak samo nie można stworzyć na konkurs „pomnika, który by odpowiadał żądaniom ogółu, posiadał cechy narodowe, był monumentem świadczącym itd.”<sup>582</sup>. A już wcale nie pomyślano, że dzieła sztuki są kosztownym zbytkiem, że przedstawiają kapitał mało płodny, że hołdy można składać nie tylko za pomocą pomników i że naród tak ubogi i tak skołatany jak nasz, jeżeli poświęca krocie tysięcy, to już powinien mieć z nich jak największy i namacalny pożytek. Czy może być np. wznioślejsza pamiątka, jak stuletnia rocznica oswobodzenia Stanów Zjednoczonych? A jednak Rzeczpospolita Francuska nie wahała się swojej amerykańskiej siostrze ofiarować w tym wypadku... latarni morskiej<sup>583</sup>!... Tym bardziej ubogiemu człowiekowi w rocznicę jego urodzin nikt rozsądny nie kupi porcelanowej, a nawet brązowej figurki, ale odzienienie albo chleb powszedni.

Widzimy więc, że już w samym narodzeniu się projektu tkwiły dwa grube błędy: 1) zupełne pominięcie względów praktycznych, których naszemu narodowi pomijać nie

<sup>582</sup> Sparafrazowany fragment artykułu A.Z., *W sprawie konkursu mickiewiczowskiego*, „Słowo” 1885, nr 60, s. 2.

<sup>583</sup> Statua Wolności (ang. Statue of Liberty, fr. Statue de la Liberté), stanowiąca połączenie rzeźby Frédérica Bartholdiego oraz konstrukcji inżynierskiej Eugène’a Viollet-le-Duca i Gustave’a Eiffela, była właśnie w latach 1884–1886 wznoszona.

wolno, bo nie mamy tyle ani pieniędzy, ani zapachu, żebyśmy mogli szafować nimi na cele mało procentujące; 2) zupełne nierozumienie sztuki, jak w tym wypadku rzeźbiarskiej, która w żaden sposób nie mogła zaspokoić naszych wymagań, nie mogła na zawołanie wybudować „pomnika, który by odpowiadał żądaniom ogółu itd.”. Ogół zawsze będzie chciał, aby mu wyraźnie przedstawiono cały świat Mickiewiczowskiej poezji; rzeźba zaś da mu kilka figur symbolicznych, a w najlepszym razie doskonały portret poety.

Dziedzina rzeźby ogranicza się do pięknych linii i powierzchni, obejmuje piękność kształtów ciała i draperie<sup>584</sup>, tudzież niektóre ruchy, ale bardzo wyraźne i jakby skoncentrowane. Wtedy tylko jest „zrozumiałą dla ogółu”. To też ktokolwiek, uczony czy prostak, spojrzy na *Laokoona*, ten wie od razu, że ma przed sobą trzech ludzi duszonych przez węże. Wobec *Erosa i Psyche*<sup>585</sup> nikt nie wątpi, że tu dwie piękne osoby całują się; a wobec *Umierającego gladiatora*<sup>586</sup>, że umiera siłacz raniony. Przeciwnie, posągi uczonych, muzyków i poetów mają tę wielką niedogodność, że każdy z nich może oznaczać wszystko i nic. Odrzuciwszy bowiem symbolikę, która jest nieszczęściem rzeźby, taki np. Schiller może oznaczać Goethego, Goethe od biedy Mozarta albo Newtona i tak dalej. Świeży przykład. Francuzi, mistrze dzisiejszej rzeźby, zbudowali pomnik tej treści: dzielna kobieta jedną ręką wznosi do góry karabin, drugą podtrzymuje zabitego żołnierza. Grupa śliczna, a ów trup zsuwający się z piedestału przeraża. Ale

<sup>584</sup> Draperia (z fr.) – tu: „szata malowniczo ułożona i pofałdowana”.

<sup>585</sup> *Eros i Psyche* – najprawdopodobniej Prus przywołuje tu słynną rzeźbę Antonio Canovy, znaną też pod nazwą *Psyche ocucona przez pocałunek Amora*.

<sup>586</sup> *Umierający gladiator* – rzeźba André Le Bruna (1737–1811), artysty francuskiego, od 1868 r. tworzącego w Polsce, głównie dla króla Stanisława Augusta Poniatowskiego.

co to znaczy?... Czy ma to być pomnik wzniesiony na cześć emancypacji kobiet? Wcale nie. On znaczy – Obronę Belfortu<sup>587</sup>!... Dlaczego nie Strasburga<sup>588</sup>? Nie wiadomo. *Laokoon* ani *Eros i Psyche* nie obudzą podobnych wątpliwości, nie tylko w żadnym Europejczyku, ale w żadnym Chińczyku i Murzynie. One bowiem przystają do zakresu rzeźby, a obrona Belfortu ani pomniki ludzi pracujących umyślowo nie przystają do niej. Jakkolwiek bowiem już Grecy mieli posąg Sofoklesa<sup>589</sup>, ale to nie jest poeta Sofokles, to jest tylko piękny mąż, odziany w prześliczną draperię, który przemawia do ludu.

Za dużo miejsca poświęciłem teorii, zdaje mi się jednak, że właśnie jej nieznajomość stanowi jeden z węgielnych kamieni konkursowych nieporozumień. Ludzie zapragnęli dzieła rzeźby, zrobili dużą składkę, ogłosili konkurs i kłócą się o dzieło rzeźby, lecz zdaje się, że o niej mało wiedzą. Dowody można czerpać garściami. Przede wszystkim, stawiając sprawę otwarcie, konkurs pomimo komplementów sądu zgromadził modele tak słabe, iż Guillaume<sup>590</sup> „wyraził przekonanie, że należy podnosić tylko dodatnie strony modeli”<sup>591</sup>, aby nie robić przykrości rzeźbiarzom. Toteż modele spadały z konkursu jak doj-

<sup>587</sup> Mowa o monumencie Antonia Mercié z 1884 r., dedykowanym *Obrońcom Belfort*; pod Belfort od 3 listopada 1870 do 18 lutego 1871 r. trwała zwycięska dla armii pruskiej bitwa.

<sup>588</sup> Zakończona kapitulacją oblężenie Strasburga trwało od końca sierpnia do końca września 1870 r.

<sup>589</sup> Posąg Sofoklesa – trudno powiedzieć, jaką rzeźbę Prus miał na uwadze, zwłaszcza że zachowane statuy Sofoklesa raczej nie wyobrażają go w pozie mówcy.

<sup>590</sup> Jean-Baptiste Claude Eugène Guillaume (1822–1905) – wybitny rzeźbiarz francuski i krytyk sztuki, należący do znakomitości tamtego czasu.

<sup>591</sup> *Protokół narad sądu konkursowego nad modelami do pomnika dla Adama Mickiewicza*, „Słowo” 1885, nr 58, s. 3; cytata nieznacznie przekształcony.

rzele gruszki. Dalej, inni sędziowie, oprócz Guillaumea, bynajmniej nie odznaczyli się w swoich przemówieniach, a niektórzy z nich mówili nawet dziwne rzeczy. Nareszcie ów nieszczęsny model Dykasa, według opinii Guillaumea „względnie najlepszy”, według Zumbuscha<sup>592</sup> „odznaczający się harmonią, czystością linii i wykonania”, wywołał formalną rewolucję. Znaczy więc, że opinia publiczna nie dostrzegła ani „względnej lepszości”, ani „harmonii i czystości linii”; że zaś tej samej opinii, jak świadczy sławna „skrzynka” plebiscytowa, najlepiej podobał się N° 8, który znowu odrzucili sędziowie, zatem gust opinii był wprost przeciwny gustowi znawców. Zapytajmy jednak, czy można dziwić się temu? Wcale nie. Gdzie bowiem u nas mogli wytworzyć się znakomici rzeźbiarze, gdzie nabrać smaku publiczność, gdzie sędziowie mieli nauczyć się sztuki dyskusowania o rzeźbie? Publiczność sama nie mając gustu, bez krytyki, *in verba magistri*<sup>593</sup> przyjmuje zdania swoich ulubieńców. Oto dowód. Rozesła się wieść, że Matejko podał szkic pomnika i natychmiast ogłoszono go za „arcydzieło pomysłu, wzruszające do głębi i rzucające widza na kolana”<sup>594</sup>. Wybornie. Lecz proszę posłuchać opisu owego „arcydzieła”. Oto on: „Projekt przedstawia olbrzymi sarkofag wsparty na dwu kariatydach. Na sarkofagu (!) wieszcz z lutnią w jednej, a pochodnią w drugiej ręce (!!)”<sup>595</sup>. Ależ to są żarty. Człowiek dźwigany przez dwu innych to jakiś gimnastyk, nie zaś poeta, człowiek stojący w rynku na trumnie to jakieś złowrogie wido-

<sup>592</sup> Caspar Clemens Zumbush (1830–1915) – renomowany rzeźbiarz niemiecki, działający przede wszystkim w Wiedniu.

<sup>593</sup> *In verba magistri* (łac. ze zdania Horacego: „Iurare in verba magistri”) – tu: za słowa mistrza.

<sup>594</sup> *Rozstrzygnięcie konkursu na pomnik Mickiewicza*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 62, s. 2.

<sup>595</sup> *Konkurs na pomnik Mickiewicza. Kraków 2 marca 1885*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 63, s. 1; cytaty przeredagowane.



wisko, nie pomnik. A dalej: człowiek z lutnią i pochodnią w rękach toż to nie symbol Mickiewicza, ale Nerona, co podpaliwszy Rzym, przypatrywał się pożarowi i grał na lutni. W tydzień później okazało się, że Matejko ani myślał o tak szalonym projekcie. Tymczasem jednak nie tylko, że nikt nie śmiał krytykować sfałszowanego dziwoląga, nie tylko nie odważono się wydrukować jedynej krytyki, ale jeszcze kazano nam „padać na kolana” przed „arcydziełem pomysłu”. Owszem, byli nawet ludzie poważni, którzy zalecali zbiorowe popieranie tego projektu. Co ci ludzie myślą dzisiaj, dowiedziawszy się, że Matejko nie stawiał Mickiewicza na trumnie? Czy i teraz „rzucają się na kolana?” Objaśnić nie potrafię. W każdym razie fakt ten jaskrawo oświecla naszą nieznajomość rzeźby, a nawet sztuki w ogóle.

Dotychczas wyobrażaliśmy sobie, że publiczność wprawdzie nie nauczy się z dzienników zdrowego pojmowania kwestii społecznych, ale za to potrafi przynajmniej sądzić dzieła sztuki. W istocie od 20 lat najgorliwiej zajmowaliśmy się sztuką, a z artykułów pisanych o niej można by zebrać tomy. Na szczęście przyszedł konkurs na pomnik Mickiewicza i w ciągu paru tygodni przekonaliśmy się, że co najmniej o rzeźbie mamy bardzo fałszywe pojęcie. Tak fałszywe, że np. w proteście Koła Literackiego w Krakowie mogły znaleźć się podobne zdania:

Pomnik postawiony w Krakowie przez naród Mickiewiczowi winien samą ornamentyką swoją, figurami, płaskorzeźbami przemawiać do ogółu, aby napis „Mickiewiczowi naród” był prawie zbytecznym.

Otóż, ktokolwiek, nie wyłączając Matejki, oświadczy, że obmyślił taki projekt, tak wyraźny i zrozumiały dla ogółu, tego pierwszy lepszy chłop spod Krakowa przekona, że się omylił. Ogół bowiem nie zna się na

symbolach, a rzeźba nie uplastyczni ani treści poematów, ani tym bardziej narodu. Nie jest to więc *monitum*<sup>596</sup> dla sędziów, ale najzupełniejsze bankructwo tej estetyki, jaką od tylu lat karmiliśmy samych siebie i naszych czytelników.

Dziwnym zbiegiem wydarzeń, już na kilka tygodni przed konkursem, rozpoczął się szturm do okopów starej estetyki, która w sztuce doszukiwała się przede wszystkim nie natury, ale symbolu, sama również przemawiając do czytelników nie prostym i naturalnym, ale niejasnym i symbolicznym językiem. Wystąpił mianowicie malarz, człowiek niepospolitego umysłu, Stanisław Witkiewicz, i w pierwszym swym artykule, pomieszczonym w „Wędrowcu”, tak scharakteryzował naszą krytykę malarstwa:

Krytyka nasza okłamała opinię publiczną fałszywymi sądami, potworzyła mnóstwo miernot, sławę i stanowiska zaszczytne; w końcu, zatraciwszy wszelkie poczucie prawdy, wszelką miarę sądu i zdolność odczuwania szczerych wrażeń, sprostyowała (!) język, tworząc w nim cudactwa, przy których nawet najdziksze potwory jezuickiego stylu zdają się mieć sens i znaczenie. Krytyka nasza po prostu załgała się do ostatecznych granic możliwości. Że tym sposobem straciła i sztuka, i społeczeństwo, nie trzeba tłumaczyć<sup>597</sup>.

W następnych artykułach Witkiewicz zaatakował d-ra fil.[ozofii] Struvego, który u nas, jako człowiek istotnie wielkiej nauki, dzierży berło estetyczne. Polemika toczyła się z jednej strony w „Wędrowcu”, z drugiej w „Kłosach”, ostro, a nawet gwałtownie, co łatwo usprawiedliwia się

<sup>596</sup> *Monitum* (łac.) – monit, upomnienie.

<sup>597</sup> W. [S. Witkiewicz], *Malarstwo i krytyka u nas. I*, s. 624 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 215–216); cytata nieznacznie zmodyfikowany.

ważnością sporu. Obaj polemisci nie szczędzili ani argumentów, ani siebie samych; walka ich jednak była dla czytelników nauczającą, a jak dla mnie przynajmniej sympatyczną, chodziło tu bowiem naprawdę o zasady. Postaram się przedstawić ją w następnym liście.



Avatar<sup>598</sup>

## Rachunki

[...] <sup>599</sup>

Zdawało mi się pierwotnie, iż aby się dobrze przedstawić wobec płci pięknej, należy koniecznie napisać coś w obronie obrazu Brożika lub potępić pomnik Dykasa. Jesteśmy bowiem w epoce sporów o sztukę, a tylu ludzi bierze tu udział, że trzeba by co godzina zapisywać, kto jest za „zdrowym rozsądkiem” w teorii piękna, a kto przeciw zdrowemu rozsądkowi. Co do nas, zaznaczamy skromnie, że sztukmistrz<sup>600</sup> staje się wielkim dzięki swojej pracy; lecz żeby można było dzielnie pracować, trzeba się było urodzić dzielnym pracownikiem. Dzieło zaś sztuki podoba się przed tym, zanim zostało zrozumiane, albo się nie podoba. Co innego jest czuć dzieło sztuki, a co innego je krytykować. Pewien filozof powiedział ku zgorszeniu wszystkich filozofów, że gotów jest oddać wszystkie dzieła Taine’a o sztuce za przyjemność oglądania pięknego płótna. U nas w różnych czasopismach tak się zaciętrzewiono wśród sporów o sztukę i dzieła sztuki, iż zapomniano, że prawdziwy sztukmistrz tworzy tak jak bezinteresowna

---

<sup>598</sup> Nie udało się zidentyfikować nazwiska autora.

<sup>599</sup> Opuszczono wynurzenia felietonisty zawierające deklaracje programowe niezwiązane ze sztuką.

<sup>600</sup> Sztukmistrz – tu: artysta; jak u Cypriana Norwida.

przyroda – nie dla krytyki. Jeżeli znowu. prawdą jest, że pięknym może być kryształ i pięknym jest wszechświat, a także dusza ludzka; no, więc równym prawem może się to jednym ludziom nie podobać, ale niechże pozwolą, aby się innym znowu te rzeczy podobały. Co mię obchodzi w danym razie Kant, Taine i inni; przychodzę na wystawę tak zwanego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, oglądam obrazy i na tym koniec. Czyż mam zaraz wyczerpać źródła teorii i mądrości estetycznej? A któż mię zapewni, że się nie myli tak dobrze Kant, Taine, Krause<sup>601</sup> jak ja, pp. Prus, Struve lub Witkiewicz albo Gomulicki? Gdzież jest probierz nieomylności? Szczerą prawdę mówiąc, spór o sztukę wygląda na: *de lana caprina*<sup>602</sup>. Ale niech się ludzie spierają!

[...] <sup>603</sup>

---

<sup>601</sup> Prawdopodobnie Karl Christian Friedrich Krause (1781–1832) – kontynuator niemieckiej filozofii romantycznej, zwłaszcza myśli Friedricha Wilhelma Schellinga.

<sup>602</sup> *De lana caprina* (łac.) – o kozią wełnę; spór o rzeczy nieistotne.

<sup>603</sup> W dalszej partii felietonista pisał o wynalazkach z elektrotechniki.

Bolesław Prus<sup>604</sup>

*Farys*<sup>605</sup>

[...] <sup>606</sup>

## VII.

Streszczam to, co się dotychczas powiedziało.

Poemat *Farys* badaliśmy metodą przyrodniczą, posuwając się w dwu kierunkach. Naprzód oglądaliśmy go jako machinę, a więc: materiał językowy, charakterystyczne cechy poetyckich definicji i ogólną budowę poematu. Tu przekonaliśmy się o jego zadziwiającej doskonałości i o geniuszu jego twórcy. Po wtóre badaliśmy sposób działania maszyny na duszę, a zarazem: użyteczność tego działania. Otóż wpływ poematu jest potężny: wstrząsa on ducha do głębi, we wszystkich kierunkach i budzi wzniosłe poglądy na naturę i jej zjawiska. Jednocześnie poemat

---

<sup>604</sup> Biogram autora – zob. przyp. 1, s. 91.

<sup>605</sup> Chodzi o poemat Adama Mickiewicza *Farys. Kasyda na cześć emira Tadż-ul-Fechra ułożona, Janowi Kozłowi na pamiątkę przypisana*, napisany w 1828 r., a opublikowany w Petersburgu w 1829 r.

<sup>606</sup> Obszerne studium Prusa jest wypełnione statystyką leksykalną; zacytowana część zawiera uogólnienia istotne dla teorii estetycznej.

rzeźbi w duszy czytelnika ideę *Farysa*. Idea ta jest o tyle użyteczną, o ile przedstawia i formułuje typ istotny, o ile jest przyczynkiem do historii społeczeństwa. Lecz idea ta jako wzór człowieka jest szkodliwą; tacy bowiem Farysowie nie są obywatelami, ale pasożytami społeczeństw.

Definiując zaś charakter Mickiewicza na podstawie powyższego poematu, możemy powiedzieć:

Był on wielkim mistrzem języka, poetą zdumiewająco ruchliwej wyobraźni, silnych uczuć i rzadkiego współczucia. Swoje otoczenie, swoją epokę i jej gusta odczuwał przepotężnie wszystkimi nerwami i dlatego malował ją w porywających obrazach. Lecz właśnie dzięki tysiącom nici łączących go z otoczeniem nie umiał się od niego odebrać, z góry spojrzeć dalej. Był on arcykapłanem, który opowiada swemu narodowi, jakim jest, ale nie był prorokiem, który uczy naród, jakim być powinien, a jakim nie powinien.

Gdyby umysł Mickiewicza górował nad jego uczuciem i współczuciem, gdyby posiadał więcej zdolności abstrakcyjnych i dedukcyjnych aniżeli wyobraźni, może poeta w opisie tego samego *Farysa* zostawiłby nam nie tylko typ, ale wzór. Nie trzeba jednak zapominać, że przewaga rozumu osłabiłaby nieco wyobraźnię i uczucie autora, poemat musiałby być nieco bledszy, nieco chłodniejszy, a język mniej jędrny. W rezultacie poemat *Farys* trzeba wziąć, jakim jest, i umieć z niego wybierać korzyści. Jest on wzorem poetyckiej maszyny i wzorem tego, jak należy malować typy, aby na zawsze zostały w literaturze narodu. Lecz wzorem postępowania w życiu, który warto by naśladować, *Farys* nie jest i nie był. O ile zaś był, o tyle tylko złe skutki wywołał, stawiając na piedestale krańcowy indywidualizm, awanturniczość i próżniactwo.

Uwagi te ani zmniejszają sławy, ani uwłaczają geniuszowi Mickiewicza. W historii naszej cywilizacji należy



on do zjawisk pierwszorzędných, błędy jego stwierdzają znany fakt, że na świecie nic nie jest doskonałym; gdyby zaś nawet tu i ówdzie wywarł wpływ szkodliwy, pociągając umysł społeczeństwa na niewłaściwą drogę, jeszcze i w takim wypadku wina spadałaby nie na niego, lecz na społeczeństwo. Poeta jest tym, czym się urodził i czym urobił go okoliczności; do społeczeństwa zaś należy odróżnić jego zalety od wad, uniknąć drugich, a z pierwszych wyciągnąć wszelkie korzyści.

W każdym razie dzieła Mickiewicza należą do najznakomitszych pomników literatury powszechnej. Badać je powinni czytelnicy dla gimnastykowania wyobraźni, pisarze dla nauczania się pisać, krytycy – dla dowiedzenia się, czego wymagać od autorów i jak ich sądzić. Przyszły polski estetyk znajdzie tu materiał do nowych poglądów w dziedzinie filozofii sztuki, a całe pokolenia niewyczerpane źródło przyjemności.

Sprawa wciąż stoi otwarta; na nasze bowiem nieszczęście zaufana w siły krytyka ciągle puszcza się na największe dzieła poety, nie zbadawszy dokładnie i wszechstronnie jego utworów drobnych.

Warszawa, 18 list.[opada] 1885.



Wiktor Gomulicki<sup>607</sup>

**Barwy, ich teoria naukowa i znaczenie  
w sztuce ([rec.] Henryk Struve, *Estetyka  
barw*, Warszawa 1886)**

[cz. 1]

Nauka, na kształt drzewa, które jeszcze rosnać nie przestało, okrywa się coraz nowymi wypustkami.

Wypustki te, wedle stałego prawa natury, powstają coraz drobniejsze wymiarem i coraz niklejsze trwałością. Konar nie dorównywa pniowi, gałąź konarom, gałązka gałęzi itd.

Zwłaszcza wiek dzisiejszy doprowadził to rozdrabnianie nauki do stopnia niebywałego. Dziś już na przykład każda z nauk przyrodzonych najeżyła się tyloma nowymi wypustkami, że sama ginąć się nieraz zdaje pod ich gęstwiną.

Giną też i zatracają się wyraźne dawniej granice pomiędzy jedną nauką a drugą, powstało bowiem tak wiele nowych punktów widzenia, wytwarzających nowe zgoła pokrewieństwa w świecie ducha i materii, że żadna prawie umiejętność nie stoi dziś w odosobnieniu od innych.

Przyczynia się do tego najbardziej zacieranie się odrębności wielu zasadniczych pojęć, jak up. organiczności i nieorganiczności, instynktu i rozumu, duchowości i zmysłowości itp. Posiadamy więc już wskutek tego takie oryginalne kojarzenie pojęć jak: „etyka roślin”, „higiena duszy” itp., trudno zaś zgadnąć, do jakich jeszcze niespodzianek na tym polu kiedyś dojdziemy...

---

<sup>607</sup> Biogram autora – zob. przyp. 81, s. 119.

Barwa jako taka jest dziś rozpatrywana przez trzy oddzielne umiejętności, a mianowicie przez fizykę, fizjologię i estetykę i wydaje w zetknięciu z nimi trzy nowe grupy badań, z których każda wzrasta do znaczenia samoistnej nauki.

Jednocześnie zajmują się już pewni badacze stosunkiem barw do dźwięków oraz barwą jako czynnikiem wychowawczym, co zapowiada nowe rozczłonkowanie nauki o barwach i narodziny jakiejś chromopedii, chromotonii itp.

[...] <sup>608</sup>

E. Véron, w swej pozytywnej *Estetyce*, położywszy na czele rozdziału tytuł *Teoria naukowa barw*, pisze:

Musimy rozdział ten zacząć od oświadczenia, iż mimo wypisanego nad nim tytułu, teoria naukowa barw do tąd jeszcze nie istnieje – pomimo nader wielu prac, dokonanych w tym względzie przez Chevreula<sup>609</sup>, Younga<sup>610</sup>, Helmholtza<sup>611</sup>, Rooda<sup>612</sup>, Heringa<sup>613</sup> i wielu innych uczonych fizyków<sup>614</sup>.

<sup>608</sup> Opuszczono dygresję dotyczącą historycznej nauki o barwach.

<sup>609</sup> Michel Eugène Chevreul (1786–1889) – chemik, członek Francuskiej Akademii Nauk, odkrywca; jego teoria i systematyka barw silnie oddziaływała na malarstwo ostatnich trzech dekad XIX w.

<sup>610</sup> Thomas Young (1773–1829) – angielski fizyk, fizjolog, autor teorii o trzech typach receptorów w oku, odpowiadających trzem barwom zasadniczym.

<sup>611</sup> Hermann von Helmholtz (1821–1894) – fizjolog i fizyk niemiecki; zajmował się termodynamiką, elektrycznością i światłem; twórca m. in. koncepcji pomiarów materii.

<sup>612</sup> Nicholas Ogden Rood (1831–1902) – fizyk i artysta amerykański, który wyróżnił trzy zasadnicze właściwości koloru: czystość, jasność i odcień.

<sup>613</sup> Karl Ewald Konstantin Hering (1834–1918) – uczony niemiecki specjalizujący się w neurologii i fizjologii widzenia.

<sup>614</sup> W tłumaczeniu A. Langego fragment przedstawia się następująco: „Musimy przede wszystkim powiedzieć, że pomimo tytułu niniejszego rozdziału nie ma jeszcze naukowej teorii barw, choć istnieją obszerne badania Chevreula, Younga, Helmholtza,

[...] <sup>615</sup>

Ale doświadczenie to nie ma znowu żadnej naukowej wartości. Mieszanie farb a mieszanie kolorów optycznego „widma” wydają rezultaty zupełnie odmienne<sup>616</sup>. Przypuszczać należy, że w pierwszym wypadku, to jest przy mieszaniu farb sproszkowanych, zachodzą pewne kombinacje chemiczne, które podczas łączenia się zabarwionych promieni miejsca nie mają. Tym sposobem hipoteza istnienia trzech barw zasadniczych staje się bardzo podejrzaną.

[...] <sup>617</sup>

Szkoda, że tę część teorii barw, jak w ogóle całe ich fizyczne i fizjologiczne znaczenie, pominął p. Struve albo zupełnym milczeniem, albo też nader pobieżnymi i niewystarczającymi wzmiankami. A jednak i sam przedmiot był ponętny i ściśle naukowe opracowanie go położyłoby gruntowniejszy fundament pod następne wywody autora, które często bujają w sferach nazbyt dowolnej fantazji.

Dowolność tę widzimy przede wszystkim w obszernie traktowanej przez pana S. symbolice barw. Przekonanie, że przyroda w każdej oddzielnej barwie i w każdym tej barwy odcieniu zamknęła jakieś gotowe pojęcie, wydaje mi się bardzo ryzykownym...

Trudno wątpić, iż w tym, że roślinność zabarwiona jest zielenią, niebo błękitem itp., tkwią jakieś cele, doszukiwanie się jednak tych celów w cytatach z utworów poetyckich może łatwo zaprowadzić na manowce...

---

Rooda, Heringa, Bolla, Kühnogo i innych uczonych” (E. Véron, *Estetyka*, s. 245).

<sup>615</sup> Opuszczono amatorską dygresję o fizykalnym rozkładzie barw.

<sup>616</sup> Mnóstwo ciekawych w tym kierunku doświadczeń opisał i rysunkami objaśnił nowojorski uczoney O.N. Rood w dziele pt. *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie* (przekład francuski Paryż 1881) [przyp. – W.G.].

<sup>617</sup> Opuszczono dygresję o subiektywnym postrzeganiu efektów barwnych.

Znaczenie symboliczne, jakie nadajemy barwom, jest po większej części umówione<sup>618</sup>. Nie wypływa ono z jakiejś duchowej treści, jaką barwa posiada, jeno z kojarzenia się pojęć pobocznych. I dlatego znaczenie przypisywane barwom nie jest niezmiennie, lecz warunkuje się miejscem, klimatem, zwyczajami itp.

Tak na przykład dla nas pojęcie smutku i żałoby wyobraża kolor czarny; tymczasem starożytni Rzymianie, Egipcjanie i Grecy pojęcia te łączyli z barwą niebieską, Chińczycy zaś i dawniej, i dziś – z żółtą.

[...] <sup>619</sup>

Tego rodzaju sprostowań i zastrzeżeń dałoby się sporo w omawianym rozdziale uczynić. Czyta on się z zajęciem, gdyż poetyczne obrazy przesuwają się w nim jak w kalejdoskopie, większego zaś jeszcze wdzięku dodaje im malowniczy styl autora, umiającego w potrzebie posługiwać się językiem barwnym i melodyjnym – niemniej jednak argumentacja wielu jego wywodów wydaje nam się kruchą.

Rozdział poświęcony harmonii barw, a więc zarazem i ich dysharmonii, opracowany jest pozytywniej i oparty na rezultatach najnowszych specjalnych<sup>620</sup> spostrzeżeń.

Każdy człowiek, choćby z prawami estetyki nieobeznany, ale posiadający choć trochę tak zwanego „dobrego smaku”, wie o tym, iż pewne barwy wybornie zgadzają się ze sobą, inne zaś bez sprawienia przykrości wzrokowi połączyć się ze sobą nie dadzą. To, co nerwy tych ludzi odczuwają instynktem, nauka tłumaczy logicznymi przyczynami, układając z barw pokrewnych harmonijne akordy i wykazując inne barwy, których bliższe sąsiedztwo, czy

---

<sup>618</sup> Umówione – tu: umowne.

<sup>619</sup> Opuszczono dodatkowe przykłady konwencji łączących barwy ze stanami uczuć.

<sup>620</sup> Specjalny – tu: specjalistyczny, naukowy.

to na obrazie, czy w odzieży, wytwarzać musi koniecznie dysonans.

Na tym punkcie nauka o barwach upodabnia się wielce do nauki o dźwiękach. Niektórzy uczeni<sup>621</sup> usiłują też podciągać harmonie barwne pod zasady harmonii muzycznych, układając z barw gamy, akordy itp.

Dla osobliwości przytaczam tu taką muzyczno-kolorystyczną skalę, utworzoną z tonów i półtonów. W skali tej: barwa ciemnoczerwona odpowiadać ma niskiemu *c*; cynobrowa, jaśniejsza nieco = *cis*; żółtawoczerwona = *d*; pomarańczowa = *dis*; żółta = *e*; żółtozielona = *f*; ciemnozielona = *fis*; ultramarynowa = *g*; indygowa = *gis*; fijołowa<sup>622</sup> = *a*; lila (czerwonofioletowa) = *b*; brunatna = *h*.

Podług tej skali akordy barwne tworzyć się mają z tych samych tonów co akordy muzyczne; typem zaś takiego akordu jest trójdźwięk *c, e, g*, czyli barwy: czerwona, żółta i ultramarynowa.

Teoria ta jest bardziej dowcipną niż słuszną; z owych bowiem niby-harmonijnych kombinacji, jakie byśmy chcieli wedle niej tworzyć, otrzymalibyśmy najnieharmoniczniejszą – pstrocinę.

Do zgodnego zatem łączenia barw należy wynaleźć inne kryterium.

Autor *Estetyki barw* za kryterium takie uważa prawo dopełniania się barw i twierdzi, że:

wrażenie harmonijne w zestawieniu barw wówczas tylko ma miejsce, gdy barwy połączone, razem wzięte, stanowią światło białe<sup>623</sup>.

---

<sup>621</sup> Zob. F.W. Unger: *Die bildene Kunst* [przyp. – W.G.].

<sup>622</sup> Fijołowa – fiołkowa.

<sup>623</sup> H. Struve, *Estetyka barw. Zasady upodobania w barwach i ich zastosowanie do stroju, sztuki pięknej i wychowania estetycznego*, Warszawa 1886, s. 97.

Zadowolenie estetyczne łączy się tu w zupełności z zadowoleniem fizjologicznym: nerwy bowiem wzrokowe najchętniej szukają światła pełnego, które wszystkie ich włókna w jednostajną wprowadza wibrację.

Czystość i wyrazistość barw przyczyniają się także do zadowolenia oka. Modne w ostatnich czasach barwy przytłumione, brudnawe, zgniłe, znoszą – jak twierdzi p. S. – wszelką harmonię. Ja bym powiedział, że są one tylko wysubtylizowaniem tej harmonii przez sztukę, której głównym celem jest wynajdywanie coraz nowych form dla treści wiekuiście jednakiej. Spostrzega się to samo w muzyce i poezji.

Gdzież szukać dziś zresztą tych nerwów normalnych, porzastających na wrażeniach prostych, pierwotnych? Postęp na miejsce człowieka natury wytworzył człowieka ucywilizowanego, który inaczej widzi, inaczej słyszy i inaczej smakuje niż jego pierwotwór...<sup>624</sup>

Rozdrabnianie wrażeń, wynajdywanie coraz ni-klejszych tonów pośrednich lub też kombinowanie ich w sposób najmniej spodziewany – wszystko to stanowi naturalny wynik cywilizacji.

Sam autor stwierdza tę prawdę cytując niezmiernie ciekawych faktów. Narody żyjące przed kilkoma tysiącami lat nie tylko nie miały pojęcia o różnotonnej<sup>625</sup> gamie jednego i tego samego koloru, ale nawet nie znały całkowicie pewnych barw zasadniczych.

W *Zendawescie*<sup>626</sup>, w Biblii i u Homera nie ma zapewne wyrazów na oznaczenie barwy błękitnej, a po części i zielonej. Plutarch<sup>627</sup> twierdzi, iż pitagorejczycy rozróżniali

<sup>624</sup> Pierwotwór – prototyp, praprzodek.

<sup>625</sup> Różnotonna – tu w znaczeniu: zróżnicowana.

<sup>626</sup> *Zendawesta* lub *Awesta* – księga święta mazdaizmu i zoroastrianizmu.

<sup>627</sup> Plutarch (ok. 50–125) – grecki historyk i filozof, autor *Żywotów sławnych mężów*.



tylko cztery barwy: czarną, białą, czerwoną i żółtą; a w Pliniuszu<sup>628</sup> czytamy, że starogreckie malarstwo aż do Zeuksisza (IV wiek przed Chr.) posługiwało się temiż samymi czterema tylko farbami.

Wobec tej zmienności pojęć, warunkowanej czasem i miejscem, powątpiewać by też można o niezawodności wszelkich stałych prawideł harmonią barw kierujących...

Gdyby takie prawidła naprawdę istniały, wówczas istniałby też w malarstwie jakiś, prawidłowy również, koloryt, którym wszyscy wykształceni artyści posługiwać by się musieli. Doprowadziłoby zaś to prostą drogą do zatracenia w sztuce wszelkiej indywidualności.

[...] <sup>629</sup>

Książka pana Struvego napisana jest przeważnie w celach praktycznych, właściwe jej przeto zadanie rozpoczyna się dopiero w chwili, gdy autor sferę teoryj (najczęściej hipotetycznych) porzuciwszy, rozpoczyna wykład o „zastosowaniu praktycznym barw do stroju, sztuki i wychowania”.

Ubarwianie sztuczne przedmiotów dwojaki cel posiada: praktyczny i estetyczny. W celach praktycznych noszą np. żołnierze kolorowe mundury i czapki, dla łatwiejszego rozróżniania z oddali pułków, rodzajów broni itp. W celach znowu estetycznych dobierają kobiety barwy ubrania w ten sposób, aby piękność swą podniosły itp.

(Dokończenie nastąpi)

---

<sup>628</sup> Pliniusz Starszy (23–79) – autor *Historii naturalnej*, rodzaju encyklopedii wiedzy i wierzeń rzymskich.

<sup>629</sup> Opuszczono drobny fragment streszczający omawianą partię książki.

[cz. 2]

(Dokończenie)

Dla czytelniczek najciekawszą będzie niewątpliwie ta część *Estetyki barw*, w której autor mówi o stosunku barwy do stroju.

[...] <sup>630</sup>

Część, która po tych interesujących informacjach następuje, wystarczyłaby sama przez się do zapelnienia oddzielnej książki. Traktuje ona o barwie w malarstwie.

Bardzo szczegółowo rozebrawszy znaczenie rysunku i stosunek jego do kolorytu, opisał wszystkie techniczne rodzaje zabarwiania obrazów i przyznawszy największą wartość malarstwu olejnemu, sprowadza p. S. rozliczne poglądy na znaczenie barwy w malarstwie do trzech głównych, którymi są: naturalistyczny, kolorystyczny i stylistyczny.

Tu mieści się ostra wycieczka przeciwko bezmyślności w malarstwie, która zowie się dziś „naturalizmem”, zwała się zaś dawniej „sztuką dla sztuki”, oraz oparte na różnych przykładach twierdzenie, iż prawdziwi mistrze malarscy uwzględniali najczęściej w pracach swych wszystkie trzy zasadnicze poglądy kolorytowe.

P. Struve przyznaje zresztą prawo bytu nawet Courbetom <sup>631</sup> i Milletom <sup>632</sup>, ale tylko w znaczeniu czynników

---

<sup>630</sup> Opuszczono wywody dotyczące preferowania określonych barw przez typy kobiece – Gomulicki uznaje je za „sferę nauk kosmetycznych”.

<sup>631</sup> Gustave Courbet (1819–1877) – malarz francuski, przedstawiciel realizmu, uprawiał malarstwo portretowe, pejzażowe i rodzajowe.

<sup>632</sup> Jean-François Millet (1814–1875) – znany malarz francuski, założyciel szkoły realistycznej zwanej szkołą barbizończyków (od podparyskiej wsi Barbizon, w której w 1849 r. zamieszkał).

reakcyjnych, przyprowadzających do równowagi sztukę, nadmiernie wybujałą w innym kierunku.

Jakkolwiek nie wszystkie argumenta, jakimi posługuje się w tej części autor, są wystarczająco silne i jakkolwiek w imię zasad najnowszej estetyki na niektórych poglądach położyć by trzeba bezwzględne *veto*, część ta należy do najlepiej opracowanych, zwłaszcza pod względem materiału informacyjnego.

Natomiast najsłabszą mi się wydaje część ostatnia, traktująca o „barwie jako czynniku wychowania estetycznego”<sup>633</sup>.

Autor opierając się na tym, iż zmysł wzroku odgrywa rolę najważniejszą w poznawaniu świata zewnętrznego, doradza kształcić go systematycznie. Kształcenie to odbywać się ma: naprzód za pomocą pewnego rodzaju gimnastyki wzrokowej, wyrabiającej siłę i czułość nerwów ocznych, następnie za pośrednictwem wrażeń pięknych (wyłącznie pięknych!), dostarczanych formowanemu w ten sposób wzrokowi.

Czytelnik znajdzie tu skreślony szczegółowo cały system podobnego wychowania, z którego niemieccy uczeni zdążyli już utworzyć oddzielną umiejętność.

Jeszcze na gimnastykę wzroku, zgoda – jakkolwiek mieści się już ona w ogólnym wychowaniu higienicznym dziecka (wzrok kształci się najlepiej przez przebywanie na świeżym powietrzu, na szerokich, otwartych płaszczyznach itp.), ale ta ochrona dziecka przed brzydkimi estetycznie kształtami i barwami znaczy tyleż, co krępowanie naturalnego rozwoju całej jego istoty.

Chińczycy formują podobno sztucznie karłów przez zamknięcie dziecka w porcelanowym naczyniu i powstrzymanie w ten sposób jego fizycznego rozwijania się;

---

<sup>633</sup> H. Struve, *Słowo o krytyce artystycznej. Odpowiedź panu W.* [cz. 3], „Kłosy” 1885, nr 1029, s. 184 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 329).

wychowanie estetyczne doprowadzić by musiało niezawodnie do formowania karłów duchowych.

Dajmy więc pokój temu „poprawianiu natury” i pozwólmy dziecku patrzeć na wszystko, co Bóg stworzył, nie wyłączając i tego, co się nam brzydkim może wydawać.

[...] <sup>634</sup>

W ogóle *Estetyka barw* jest dziełem pożytecznym, które przybywa w samą porę, aby zapobiec szczególnemu zamieszaniu pojęć, jakie w czasach ostatnich poczynano wkładać się pomiędzy naszych domorosłych znawców oraz takichże adeptów sztuki, kierujących się bardziej natchnieniem (czytaj: błagą) niż wskazówkami naukowymi.

---

<sup>634</sup> Opuszczono dygresję o potrzebie wykształcenia ogólnego malarzy.

Bolesław Prus<sup>635</sup>

### Kronika tygodniowa [III]

Rozwój Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i jego przyczyny – Obraz Gierymskiego – Idee gazeciarskie i obraz realistyczny – Idea światła – Nasza historyczność w sztuce i jej skutki.

Nie wiem gdzie, ale zapewne w „Kurierze Codziennym” (jest to bowiem jedyny organ rozlewający prawdziwą oświatę), czytałem wzmiankę o ilości osób, które zwiedzają wystawę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

Otóż salony tej instytucji w r. 1884-tym przedeptało 43.000, a w r. 1886-ym – aż 114.000 osób.

Skok ogromny, ale – czemu go przypisać?

[...] <sup>636</sup>

Znawstwo bowiem warszawiaków, gdy chodzi o malarstwo, jest takie same w r. 1888-ym, jakim było w 1884-ym.

A oto jeden z licznych dowodów.

Obok *Pogrzebu Gedymina*<sup>637</sup>, na prawo, wisi nieduży obraz Gierymskiego pt. *Żydzi modlący się nad Wisłą w dzień Trąbek*.

---

<sup>635</sup> Biogram autora – zob. przyp. 1, s. 91.

<sup>636</sup> Opuszczono żart autora dotyczący obyczajów ludności warszawskiej.

<sup>637</sup> *Pogrzeb Giedymina* – obraz Kazimierza Alchimowicza.

Malowidła tego jest może ze dwa łokcie kwadratowe; gdyby mi jednak wolno było mieć zdanie, sądziłbym, że tymi dwoma łokciami można by przykryć wszystkie trzy nasze wystawy obrazów, nawet z dołączeniem krakowskiej.

Treść obrazu bardzo prosta, gdyż Gierymski nie kokietał się widzów hucznymi tematami.

Na lewo – brzeg Wisły – ze swym mocno odrapanym wałem ochronnym; na prawo i w głębi – sama Wisła. Na piaszczystym brzegu około 20 Żydów modlących się i dwu orylów<sup>638</sup> krakowskich, z których jeden na harmonijce przygrywa „kupcom” do modlitwy. Na odrapanym wale kilkanaście Żydówek, jakieś drzewo i jakiś budynek. Na Wiśle bliżej widza – berlinki<sup>639</sup>, sadze<sup>640</sup> na ryby, czołna, kilka tratw i parę belek, a dalej nieskończona równina rzeki, most kolejowy, znowu rzeka i – niebo zachodnie, obciążone popielatymi chmurami.

Krótko mówiąc: jest to lewy brzeg Wisły pod Warszawą, z Żydami, statkami i orylami. Ciągnie się on w naturze przez kilka wiorst, ogląda go co dzień tysiące osób, lecz żadna chyba nie dopatrzyła w nim nic szczególnego, prócz nieporządku i zaduchu. Dopiero Gierymski w tym niechlujnym krajobrazie odkrył jakieś niedające się opisać piękności i nie tylko odkrył, ale jeszcze nam je pokazał.

To, że ja zdumiewam się obrazem Gierymskiego, niczego by nie dowodziło; wiadomo bowiem, że (na tle miejscowych stosunków) jestem „ekonomiczno-socjologiczno-estetycznym bzikiem”. Lecz, jeżeli mój przyjaciel A. Br.<sup>641</sup>, ten surowy i powściągliwy krytyk, nazwał obraz

---

<sup>638</sup> Oryl – flisak.

<sup>639</sup> Berlinka – płaskodenna łódź rzeczna.

<sup>640</sup> Sadze – tu: urządzenie do hodowli ryb z luźno ułożonych desek lub siatki, co umożliwiało przepływ wody.

<sup>641</sup> A. Br. – Adam Breza (1850–1936), dziennikarz, krytyk literacki.

Gierymskiego arcydziełem w swoim rodzaju, to już coś znaczy.

Zresztą i ja muszę być przynajmniej powściągliwym wobec spadających na mnie rad i ostrzeżeń estetycznych tej treści:

– Trzeba, panie, zapatrywać się na rzeczy chłodno i nie przesadzać. A pan zawsze przesadza...

– Przepraszam... Ale – dlaczego to ja mam być chłodnym?...

– Bo to, panie, jest fotografia. To panie jest kolorowana fotografia. Wprawdzie pod względem technicznym tak doskonała (ta, panie, kolorowana fotografia), że prawie zawstydzia naturę. Ale gdzie tam, panie, t e m a t?... Gdzie p o m y s ł?... To, panie, kolorowana fotografia...

Mamy, chwalić Boga, kilkudziesięciu malarzy i tysiące fotografii z natury, zdjętych przez Brandla<sup>642</sup>. Dziwię się więc bardzo, że dopiero jeden z nich, mianowicie Gierymski, wykolorował jedną z nich, mianowicie brzeg Wisły.

„Jest to więc co najmniej malarz o szczęśliwych pomysłach, choć mu zarzucają brak p o m y s ł u” – mówię sobie.

Gdybym był milionerem, ogłosiłbym w całej Europie konkurs na: „wykolorowanie jakiejś fotografii z natury” i – ciekawość – ilu by też znalazło się tego rodzaju „kolorystów fotografii”?... Może tylko jeden Gierymski?...

Ponieważ jednak nieba poskąpiły mi milionów, idę więc tylko nad brzeg Wisły sprawdzić: o ile też Gierymski „odfotografował” naturę?... Istotnie, jest taki brzeg piaszczysty, są statki, są tratwy, berlinki i belki, są nawet Żydzi, ale... Widok ten pomimo całej wyższości, jaką ma żywe światło nad olejnymi farbami – nic mnie nie interesuje.

---

<sup>642</sup> Konrad Brandel (1838–1920) – znany fotograf warszawski, początkowo asystent Karola Beyera, potem właściciel własnego atelier.

Zapewne, że w tym miejscu jest coś „z Gierymskiego”, że ta belka ma także coś, ale to nie Gierymski. Zresztą – mogę się już oswoić z widokiem...

Wracam tedy znowu na wystawę sztuk pięknych, po raz szósty oglądam obraz i przekonywam się, że – posiada on coś więcej niż to, co zwykłe oko dopatrzy w naturze. Posiada – geniusz artysty, który przegląda z każdej łódki, tratwy, berlinki, z każdego chałata, z nieba, z ziemi i z wody.

Co tu mówić o – „tematach” – „pomysłach” – „kolorowanych fotografiach z natury”, albo o „nadmierzającej technice”? Tu nie ma nic nadzwyczajnego; tu jest sobie – mówiąc słowami jednego z kolegów – „najpospolitszy genialny malarz, któremu przyszedł kaprys malować berlinki, piasek i Żydów, niebo przeświecające między liśćmi, niebo odbite w wodzie i – tyle”.

Pójdź zresztą, pan dobrodziej czy pani dobrodziejka, na wystawę, stań przed owym *Brzegiem Wisły* i spojrzysz na niego przez kułak zwinięty w trąbkę. Jeżeli nie doznasz uczucia już nie tylko jakiejś satysfakcji, ale po prostu – zdumienia, jeżeli nie przytłoczy cię ten bezmiar piękności zawartych w pospolitym widoku, pomieszczonym na małym płótnie, wówczas ja – wyrzeknę się pisywania uwag o obrazach.

Może tam są błędy i z pewnością być muszą. Proszę jednak nie zapominać, że największy artysta: sam Bóg miłosierny ani świata, ani człowieka nie stworzył doskonałym. Ale całość obrazu mieści w sobie mnóstwo szczegółów pięknych, że w nich toną błędy, a wobec nich nikną zarzuty.

Pomimo to wszystko Wystawa Zachęty nie roi się dziś tłumami widzów, a przed obrazem Gierymskiego nie ma cizby. Jaki taki znawca stanie przed nim na chwilę, popatrzy, powącha i – jedzie dalej.



– Czemu to przypisać? – pytam kogoś wtajemniczonego w sekreta wielkich powodzeń.

– A – widzi pan – temu, że obraz Gierymskiego nie ma idei?...

– Idei?... Cóż to jest idea?

– Idea, panie, idea – mówi wtajemniczony – jest to coś, co... podnosi nasz umysł, rozgrzewa serce... Jest to wreszcie coś, co zwraca uwagę... prasy...

Podziękowawszy za „objaśnienie”, wpadłem w głęboką zadumę. Ja także, naczytawszy się w gazetach o „ideach”, biegałem nieraz na wystawę, ażeby zobaczyć obraz, w którym też same gazety upatrzyły „ideę.” Oglądałem pilnie obraz, jeszcze pilniej szukałem „idei” i albo nie znalazłem nic (do czego wstyd było mi przyznać się), albo – przyszedłem do wniosku, że idea w obrazie polega na... niezachowaniu perspektywy.

[...] <sup>643</sup>

Dopiero dziś, gdy na głowie zakwitły mi siwe włosy, a w piersiach arogancja, dopiero dziś, odrzuciwszy definicje dziennikarskie, postanowiłem samodzielnie zbadać kwestię:

„Co w warszawskiej terminologii znaczy wyraz i d e a?”

Chodziłem tedy od obrazu do obrazu i głośno formułowałem sobie jego treść, pilnie zważając: którym z nich prasa przyznaje, a którym odmawia idei.

„Jagiello pobił Krzyżaków pod Grunwaldem” (jest idea).

„Urlopnik <sup>644</sup> pobił chłopów pod karczmą” (nie ma idei).

---

<sup>643</sup> Opuszczono żart kronikarza rzekomo niepotrafiącego zdefiniować idei.

<sup>644</sup> Urlopnik – letnik, wczasowicz, turysta; także – żołnierz służby czynnej przebywający na urlopie.

„Zamoyski bierze do niewoli Maksymiliana pod Byczyną” (idea jest).

„Karbowy zajmuje bydło w polu” (nie ma idei).

[...] <sup>645</sup>

I tak dalej, i tak dalej.

Na czymże więc polega „idea” w rozumieniu warszawskim?

Oto na tym, ażeby:

„Do zdania, formułującego treść obrazu, wchodziły wyrazy wspaniałe, samym brzmieniem robiące wrażenie. [...]” <sup>646</sup>

Frazes, frazes i frazes. Szukamy frazesu w obrazie, w poezji, w powieści, w życiu codziennym, w programie politycznym, w samej nawet naturze. Gdyby Gieryski pod swoim obrazem napisał: „Wielkie trzęsienie ziemi, które zważyło 200 miast”, ściany budynku wystawy nie wytrzymałyby naporu widzów; dzienniki zaś napisałyby, że „środki techniczne autora nie odpowiadają jego znakomitemu pomysłowi”. Ale że tylko napisał: „Żydzi modlący się nad brzegiem Wisły”, więc – ma technikę, tylko brakuje mu „idei”.

– Bo sam powiedz – mówi mi jeden przyjaciel – co tam pobudza nas do myślenia?... Co rozgrzewa serca?...

I otóż tym razem obraz realistyczny, jak na złość, może dać wiele do myślenia i poruszyć serce.

Bo spojrzycie tylko: wszakże to jest „port” na wielkiej rzece, pod wielkim miastem. I cóż to za port o siedmiu berlinkach?... Co za rzeka, na której widać ledwie jeden żagiel?... Co za miasto posiadające takie bulwary?... Co to za dziwna ludność brudnych obdartusów i co za stosunki

---

<sup>645</sup> Opuszczono dodatkowe przykłady.

<sup>646</sup> Opuszczono drobny fragment, ironicznie przywołujący patetyczne frazy krytyczno-estetyczne.

społeczne, gdzie jeden modli się, a drugi – przygrywa mu na harmonijce?...

Nie maszże się tu nad czym zastanowić, człowieku czy obywatelu?

A owa modlitwa izraelskiego ludu!...

Nie jestże to ten sam lud, który modłami swymi zatopił legiony egipskie<sup>647</sup>, obalał mury miasta<sup>648</sup> i wstrzymał słońce w biegu<sup>649</sup>? Nie tenże sam, który modlitwą odganiał od siebie płomień ognistego pieca<sup>650</sup>? Nie onże to miał świątynię z cedrów, marmurów i złota, nie on tak głośno płakał po jej zburzeniu, że echa znad zamulonych dziś rzek babilońskich do naszego czasu obiegają całą ziemię? Tak modlił się ten lud wówczas, a dzisiaj?... Co robi ta gromada nad Wisłą: modli się czy odczytuje rachunki? Modli się czy spaceruje? Modli się czy pilnuje drzewa w tratwach?

Nie przedstawiłże Gierymski w swej „kolorowanej fotografii” takich modłów, z których uciekł duch, a została tylko forma, jak zeszkłe szczątki owadu, w których już nie ma życia?

Czy ten dramat nie przemawia do serca?

Ale w obrazie Gierymskiego tkwi jeszcze wyższa idea.

Ogół malarzy stara się o więcej lub mniej dokładne przedstawianie przedmiotów. Malują oni drzewa, szafy, okna, kobiety, mężczyzn, lasy, śniegi itd. więcej lub mniej płasko i fałszywie. Lecz jeden tylko Gierymski, nie ograniczając się na malowaniu przedmiotów, stara się jeszcze malować światło.

---

<sup>647</sup> Księga Wyjścia 14, 24–28.

<sup>648</sup> Mowa o zburzeniu Jerycha (Księga Jozuego 6, 20).

<sup>649</sup> Księga Jozuego 10, 12–13.

<sup>650</sup> Przed płomieniami w głębi rozpalonego pieca modlitwa obrosła trzech żydowskich młodzieńców: Szadraka, Meszaka i Abed-Nego (Księga Daniela 3, 8–100).

U niego nie ma przedmiotu małego lub dużego, pięknego lub brzydkiego, lecz są tylko przedmioty rozmaicie ośw i e t l o n e. Tą troską o oświetlenie wywołuje on swoje zadziwiające efekta; oświetlenie jest „idea” jego obrazów.

I to jest wielka idea, wyższa od wszelkiej historyczności. Bo na tym globie kiedyś nie będzie ani historii, ani nawet ludzkości, ale światło pozostanie światłem i będzie ożywiało puste wody, senne lasy albo ruiny ludzkiej cywilizacji. Jeżeli jest w naturze jakiś duch uniwersalny, to ciałem jego jest chyba światło, które kojarzy między sobą najodleglejsze przedmioty i nadaje myśl i sens całej naturze. Dzięki niemu widzimy dokoła siebie ruch, życie, porządek i piękność; dzięki niemu wiemy, z czego są zbudowane najodleglejsze gwiazdy.

Taki więc artysta jak Gierymski nie jest ani malarzem „rodzajowym”, ani „historycznym”, ani „fotografem”, ale raczej kapłanem światła, którego śledzi tajemnice i wyklada nam jego piękności. I jeżeli jakaś „szkoła” może u nas posunąć naprzód malarstwo, to z pewnością nie „historyczna” czy „rodzajowa”, czy tam „realistyczna”<sup>651</sup>, ale ta, która nauczy malarzy kochać i przedstawiać ś w i a t ł o.

Nastąpi to jednak nieprędko; w społeczeństwie bowiem wciąż kursują zjełczałe teorie estetyczne, obdarzające malarzy rozmaitymi rangami, nie wedle tego, w jaki sposób widzą i malują światło, ale – k o g o i g d z i e m a l u j ą...

Z tego samego źródła płynie dziwaczna legenda o niezbedności „idei” w obrazach i o błahości np. „perspektywy”. W tym również estetycznym garnuszku wykleiła się śmieszna hierarchia „tematów i pomysłów”, wedle której:

---

<sup>651</sup> Prus trybem aluzyjnym uderza w stanowisko reprezentowane w dyskusji z Witkiewiczem przez Struwego.

Obraz przedstawiający chłopą jest niższy od obrazu szlachcica, który znowu o tyle jest niższym od obrazu magnata, o ile magnat jest niższym od króla, król od papieża, a papież od aniołów i świętych.

Najsmutniejszą jednak jest bezmyślna cześć dla tak zwanych obrazów historycznych i poniżanie wobec nich tego, co się nazywa malarstwem rodzajowym.

Bo czym, pytam się – jako temat dla obrazu – lepsza jest apoteoza Napoleona od krów na pastwisku? Chyba tym, że krowy można widzieć i badać grę padającego na nie światła. Napoleona zaś widzieć nie można i trzeba go pod względem kolorytu i oświetlenia przedstawiać zupełnie fałszywie.

Z tego pomiatania „rodzajowością”, a ubóstwienia „historyczności” płyną dwie choroby sięgające nierównie głębiej:

1) Wady techniczne. Malarz, z natury swej sztuki, powinien przede wszystkim umieć patrzeć i jeszcze raz – patrzeć. Tymczasem szkoła historyczna każe albo czytać szpargały i grzebać się w starych garderobach, albo wysilać imaginacją na produkowanie rzeczy nieistniejących. W każdym razie lekceważyć żywe światło.

2) Wady społeczne. Tak zwane malarstwo historyczne urodziło się z pochlebstwa możliwym rodom lub możliwym partiom.

[...] <sup>652</sup>

I jeżeli coś jest w obrazach historycznych, co wykracza poza granice sympatii narodowych i mody epoki, to tylko owa technika, owa umiejętność malowania nie tematów, nie „idei”, ale światła.

„Idee” trzeba zostawić literaturze, bo tylko ona ma możliwość przedstawiania ich. Malarstwo zaś niech się

---

<sup>652</sup> Opuszczono drobny fragment uzasadniający tezę.

kontentuje światłem; niech nie myśli o wykładzie historii lub teologii, ale o takim użyciu farb, ażeby wywołały największy efekt optyczny.

W tym sensie obraz Gierymskiego należy do najznakomitszych dzieł naszego, jeżeli nie europejskiego malarstwa.

Cezary Jellenta<sup>653</sup>  
**Sekta estetyczna. I**

„Co to za zgiełk na Rodosie<sup>654</sup> – wszystkie ulice pełne narodu?”

Co to za zgiełk w Warszawie – w jej prasie wrze jakby w ulu?

Czyżby rycerz jaki zdusił smoka, postrach całej okolicy, mordercę dzieci i niewiast?

O nie – stało się coś ważniejszego jeszcze. Otrzymała chrzest nowa teoria piękna i sztuki. Firmament estetyki po Koperniku, Keplerze i Galileuszu doczekał się swego Newtona.

Zanim jednak wzniesiemy im pomniki „trwalsze od brązu i wytrzymałe na wszystkożerczy deszcz”<sup>655</sup> – przypa-

---

<sup>653</sup> Cezary Jellenta, pierwotnie Napoleon Hirszband (1861–1935) – pisarz, filozof, krytyk artystyczny.

<sup>654</sup> Rodos (Rhodos) – grecka wyspa na Morzu Egejskim u wybrzeży Turcji, w latach 1309–1523 we władzy krzyżowców, do 1912 r. pod panowaniem otomańskim. Jest ona miejscem akcji średniowiecznej legendy o pokonaniu smoka przez bohaterskiego rycerza Dieudonne’a de Gozon, do której autor artykułu odwoływał się też w innym miejscu.

<sup>655</sup> Parafraza ody Horacego *Exegi monumentum...* (w przekładzie L. Rydla: „Stawiłem sobie pomnik trwalszy niż ze spiżu. / Od królewskich piramid sięgający wyżej, / Ani go deszcz trawiący, ani akwilony / Nie pożyją bezsilne”).

trzymy się epokowemu odkryciu, które niedawno obwieszczono powtórnie globowi ziemskiemu za pomocą trąby archanielskiej, w języku potocznym zwanej „kroniką Prusa”.

Idee trzeba zostawić literaturze, bo tylko ona ma możliwość przedstawiania ich. Malarstwo zaś niech się kontentuje światłem i niech nie myśli o wykładzie historii lub teologii albo o takim użyciu farb, ażeby wywołały największy efekt optyczny<sup>656</sup>.

Jeżeli jakaś szkoła może u nas posunąć naprzód malarstwo, to z pewnością nie „historyczna” czy „rodzajowa”, czy tam realistyczna, ale ta, która nauczy malarzy kochać i przedstawiać światło.

Bo czym, pytam się – jako temat dla obrazu – lepsza jest apoteoza Napoleona od krów na pastwisku.

Tak zwane malarstwo historyczne urodziło się z pochlebstwa możliwym rodom lub możliwym partiom.

Jeżeli coś jest w obrazach historycznych, co wykracza poza granice sympatyj narodowych, to tylko owa technika, owa umiejętność malowania nie tematów, nie „idei”, ale światła.

Przesądem jest, jakoby genialne pomysły wyskakiwały z mózgownic nagle – niby Minerwa z głowy gromowładnego Jowisza. Powstają one raczej z niedojrzanych załączków, rosną powoli, dojrzewają i odżywiają się kosztem całowyciowego nieraz spokoju twórcy, kosztem jego wesela i snu. Tłumy widzą dzieło ukształtowane, skończone i całej owej pracy ducha, owego *in dolore paries*<sup>657</sup> nie przeczuwają.

---

<sup>656</sup> Ten i poniższe cytaty pochodzą z: B. Prus, *Kronika tygodniowa* [III], „Kurier Codzienny” 1888, nr 194, s. 3–4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 364–366).

<sup>657</sup> *In dolore paries [filios]* – w bólu będziesz rodziła [dzieci]; Księga Rodzaju 3, 16.



Niemniej przeto mają pomysły swój mozolny, męczący rozwój. Kolumb<sup>658</sup> trawił się wewnątrznie i żuł długo głuche pogłoski islandzkich rybaków o jakimś Nowym Świecie, system Kopernikowy poczęty został jeszcze przez Arystarcha<sup>659</sup> na 280 przed Chrystusem, a parowa maszyna puszczona w ruch przez Herona<sup>660</sup> już na 215 lat przed Chrystusem.

A więc i powyższa teoria sztuki, a malarstwa w szczególności, kielkowała już od dawna i przy każdej sposobności wystawienia głośniejszego płótna wychodziła na jaw. Już przed laty kilkoma p. Witkiewicz, wspierany od czasu do czasu przez asystenta swego, p. Sygietyńskiego<sup>661</sup>, zaczął magnetyzować czytający ogół glinianą kulą oblepioną srebrnym papierem, przekonany, że zawiesił na niebie nową planetę, a teraz Prus, olśniony i oślepiiony światłem, które ledwo czyje tam powieki zmrużyło, podjął eksperymenta na nowo, uzupełnił je śmiałą dedukcją i wyłożył z żarem i wymową, które nawet u niego należą do rzadkości.

Bolesław Prus całkiem inną dźwigą odpowiedzialność za swe estetyczne kapłaństwo niż wrzący Achillesi<sup>662</sup>, których sławę i zbroję opiewa. Jemu przeto zadedykujemy pierwsze pokłony czci i podziękę za „polską szkołę malarstwa i sztuki”.

---

<sup>658</sup> Krzysztof Kolumb (1451–1506) – włoski żeglarz w służbie hiszpańskiej, odkrywca Ameryki.

<sup>659</sup> Arystarch z Samos (ok. 310–230) – astronom grecki, pierwszy odkrywca heliocentryzmu.

<sup>660</sup> Heron z Aleksandrii (ok. 10 – ok. 70) – grecki uczony i wynalazca, który zaprojektował turbinę napędzaną parą.

<sup>661</sup> Antoni Sygietyński (1850–1923) – fortepianista, muzykolog, krytyk literacki, powieściopisarz, zwolennik naturalizmu w powieści.

<sup>662</sup> Wrzący Achillesi – namiętni herosi; Jellenta odwołuje się do *Iliady* Homera, a zwłaszcza do fragmentu *Pieśni XVIII*, zawierającej m.in. słynny opis tarczy Achillesa.

Do p. Witkiewicza, Kopernika kierunku, łagodnego w pędzlu, ale rozmachanego w piórze, ośmielimy się przystąpić nieco później.

Zachodzi atoli jedna maleńka różnica. Każdy z odkrywców wielkich prawd nie ogranicza się olśniewającym ich efektem i własnym zadowoleniem, ale stara się je wytłumaczyć ludzkości; nie żąda nigdy przyjęcia na wiarę tego, co rozsypuje w proch z dawna zakorzenione pewniki, lecz zbiori się w dowody i argumenty takiej ilości i takiej siły, ażeby mogły zwycięsko odpowiedzieć na wszelkie: *dla czego?* Nieznane usiłuje objaśnić przez znane; świeżo upieczoną tezę sprowadzić szeregiem przesłanek do praw już zbadanych albo do pojęć ogólniejszych, bardziej pochwytnych i przekonywujących.

Ale przede wszystkim każdy dogmat o *duchu ludzkim* musi mieć taką podstawę ogólną, filozoficzną. Jeżeli zacznę upewniać, że „wszyscy ludzie są złodziejami” – osiągnę ten jedynie rezultat, że mię wezmą, i bodaj słusznie, za wariata, chyba że poprę swą filipikę rozbiorem charakteru ogromnej liczby jednostek, że wyłowię z dusz śmiertelnych pewne właściwości, mniej dziko brzmiące, i umocnię niezachwianie przyczynowy związek między nimi a upatrzonym przeze mnie twierdzeniem o powszechnym złodziejstwie.

Takie idee, jak: *piękno, sztuka, rozkosz estetyczna* określają pewne stany lub wytwory ducha naszego, jeżeli więc ośmielamy się rzucać na nie nowe światło, musimy stanąć na gruncie psychologii, etyki czy fizjologii, ale bądź co bądź na gruncie wiedzy o człowieku i jego cechach, ale nigdy w ciasnym kółku osobistych zachceń i przywidzeń.

Tylko bogom wolno dyktować przykazania z zupełnym przemilczeniem wszystkich *dla czego?* Bolesław Prus idzie za przykładem bogów, ale że przykład jest wielce zażyliwy, więc i ja mógłbym zaśląbnąć na manię stwarzania

bezpodstawowych, wiszących w powietrzu – jak mówią Niemcy<sup>663</sup> – twierdzeń. Mógłbym np. orzec:

„Węgiel jest na Saturnie najcenniejszym kruszczem” albo<sup>664</sup>:

Nie ręczę, czy wspaniałość tych objawień nie wywołałaby okrzyku podziwu i uwielbienia, ale nie wątpię też, że pewna liczba osób, obdarzonych prostym, zdrowym rozsądkiem, zapytałaby nieśmiało:

Dlaczego?

Taka *petitio principii*<sup>665</sup>, żądanie podstawy, jako potrzeba filozoficzna nie cieszy się wśród estetyków-realistów kredytem. Goncourtowie<sup>666</sup> drwią jawnie z filozofii i za plecami Taine’a pokazują mu języki. Dla całej tej generacji psychologia teoretyczna i wszelka w ogóle filozofia jest to – jak się wyrażają przesiąknięci paryską mądrością – kiszka, którą można zapełnić, czym kto chce. Domyślałem się, że Kopernik, Kepler i Galileusz naszej estetyki, czyli pp. Witkiewicz, Gieryski i Sygietyński, powtarzają również za Francuzami: *C... pour le jugement, rien que du goût, absolument du goût!*<sup>667</sup>

Ale Bolesław Prus nie jest malarzem, tak jak kompozytor lub estetyk muzyczny nie jest... tenorem: jemu nie

<sup>663</sup> *In der Luft hangen* (niem.) – pozostawać w zawieszeniu, być niepewnym.

<sup>664</sup> Tekst, który miał tu nastąpić, najprawdopodobniej został opuszczony przez zecera.

<sup>665</sup> *Petitio principii* (łac.) – tu w znaczeniu dosłownym: upominanie się o podstawę (dowodu).

<sup>666</sup> Goncourtowie – bracia Edmond de Goncourt (1822–1896) – pisarz, krytyk literacki, wydawca; Jules de Goncourt (1830–1870) – pisarz. Byli rzecznikami realizmu i naturalizmu. E. Goncourt ufundował w 1896 r. Nagrodę Goncourtów za najlepszy w danym roku utwór prozatorski.

<sup>667</sup> *C... pour le jugement, rien que du goût, absolument du goût!* (fr.) – w sprawie osądu liczy się tylko smak, absolutnie tylko smak. Zdanie to pochodzi z *Dziennika* (1891) Goncourtów.

wolno hołdować logice sekty i upatrywać szczytu chwały i świadomego siebie rozumu w bezmyślnym klepaniu zamkniętej formuły: „Sztuka jest naśladowaniem rzeczywistości, sztuka jest naśladowaniem rzeczywistości” itd. To są pacierze zwyrodniałego buddyzmu, którego kapłani kilka godzin z rzędu skaczą przez kłoc, przekonani, że wielki Budda za każdy skok daje im złotą kreskę.

Ciekawa rzecz, czym jest gorszy dogmat dawnych artystów: „Sztuka jest idealizowaniem rzeczywistości”? Jest on nawet lepszy, bo zawsze towarzyszy mu pewne stałe usprawiedliwienie: „życie realne to pasmo cierpień, sztuka winna nas przenosić w krainę rozkoszy”. Taki wywód ma przynajmniej za podwalinę jeden z granitowych pewników psychologii, że człowiek dąży do szczęścia, jak roślina zwraca się ku słońcu. Realiści zaś polscy uważają swoją szkołę za tak potężną i doskonałą, że wszelkie obwarowywanie jej poczytują snadź za pracę zbyteczną. Niechaj rzucą okiem w dal poza ściany swych pracowni lub gabinetów literackich, a doznają niemiłego zdziwienia, że odślonili swój kierunek na bardzo trafne pociski bieżącej, znudzonej epoki, wśród których jeden jest zabójczym: „Rzeczywistość i tak nudna, po co jeszcze malarstwem zwiększać liczbę jej egzemplarzy?”. Jak by na to odpowiedział Bolesław Prus?

Ale nie chciałbym zostać posądzonym o uczucie wrogie lub choćby tylko letnie dla realizmu. Przeciwnie, jeżeli sąd mój obchodzić może kogokolwiek, powiem, że czczę realizm żarliwie i gorąco, a ze mną kto wie, czy nie większość grupujących się dokoła „Prawdy”. Flaubert, Goncourtowie, Zola, Bourget, całe malarstwo współczesne, reprezentowane przez takich, jak Meissonnier<sup>668</sup>, Carolus

---

<sup>668</sup> Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815–1891) – wszechstronny artysta francuski, najbardziej znany jako batalista utrwalający historię wojen napoleońskich.

Duran<sup>669</sup>, Bouguereau<sup>670</sup>, Benjamin-Constant<sup>671</sup>, Giron<sup>672</sup>, Munkácsy<sup>673</sup>, Payer<sup>674</sup>, Chełmoński, Gieryski, Witkiewicz, Wereszczagin lub Makowski<sup>675</sup>, liczących się sumieniem z wymaganiami naturalistycznej prawdy – to dla mnie rzetelni mistrze wieku, ale doprawdy nie wierzę, ażeby którykolwiek z nich miał tyle sekciarskich porywów co zbawiciele naszego malarstwa.

Co do powieściopisarzy, którym w drodze łaski i szczególnego ustępstwa Prus przyznaje pewne prawo do idei – to wiemy na szczęście wszyscy, jeno lubimy zapominać, że i Zola, i Guy de Maupassant<sup>676</sup>, i Préval<sup>677</sup>, i Bourget<sup>678</sup>, mają swoje rozumne teorie piękna, pełne zasad filo-

---

<sup>669</sup> Carolus-Duran, właśc. Charles Auguste Émile Durant (1837–1917) – francuski malarz akademicki, wzięty portrecista, wybitny pedagog.

<sup>670</sup> William-Adolphe Bouguereau (1825–1905) – jeden z najbardziej znanych i utytułowanych przedstawicieli akademizmu francuskiego, malarz scen mitologicznych, portrecista.

<sup>671</sup> Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845–1902) – francuski malarz orientalista, portrecista.

<sup>672</sup> Charles Giron (1850–1914) – szwajcarski malarz i krytyk sztuki.

<sup>673</sup> Mihály Munkácsy (1844–1900) – słynny realista węgierski, autor obrazów rodzajowych i wielkich scen biblijnych oraz alegorycznych wykonywanych *al fresco*.

<sup>674</sup> Julius Payer (1841–1915) – oficer w armii austro-węgierskiej, kartograf, malarz, polarnik, alpinista.

<sup>675</sup> Zapewne chodzi o któregoś z rosyjskich braci – malarzy. Konstanty Makowski (1839–1915) oraz Władimir Makowski (1842–1920) – malowali głównie realistyczne sceny z życia wiejskiego.

<sup>676</sup> Guy de Maupassant (1850–1893) – pisarz francuski, naturalista, uznawany za mistrza form nowelistycznych.

<sup>677</sup> Préval – prawdopodobny błąd druku; może chodzić o Jules'a Préveta (1835–1889) – dziennikarza, dramaturga i librecistę francuskiego.

<sup>678</sup> Paul Bourget (1852–1935) – powieściopisarz francuski, twórca powieści psychologicznych, m.in. sławnego *Ucznia* (*Le Disciple*, 1889), z którym często zestawiano *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza.

z o f i c z n y c h i że żaden nie czuje się zawczasu zwolnionym od obowiązku przenikania w ogólne dane estetyki. I ta właśnie ich wyższość uświadomiła im już cały absurd fanatycznego ubóstwiania artykułów ślepej wiary i poniekąd zrodziła reakcję.

Nawet tacy genialni wirtuozi perspektywy i plastyki jak bracia Goncourt, na pozór urągający wszelkiej dowolności w sztuce i kompozycji, nawet oni, dla których filozoficzne oderwania są oderwaniami od zdrowych zmysłów, nie mają odwagi ujmować idei piękna w zastygły jakiś, a co więcej, nieugruntowany kanon.

„Katuszą człowieka inteligentnego – mówią oni – jest gonić za Pięknem, a nie mieć nigdy stałej i pewnej świadomości Piękna”<sup>679</sup>.

Bo też wytrawni estetycy są ludźmi roztroprnymi i wiedzą dobrze, że zrobić bożyszcze z ciasnej maksymy jest to ośmieszyć wszystkich, którzy do niej nie pasują, a w przyszłości, gdy inna formułka zapanuje, ośmieszyć i siebie. W dosadnym języku naszych augurów<sup>680</sup> wszystko co było, jest „idiotyczne”. Zgoda, ale dla estetyków XX stulecia również wszystko m i n i o n e będzie idiotycznym. Doprawdy, podziwiam męstwo i zaparcie się, z jakimi niektórzy gorliwcy pracują nad probierzem, który gdyby miał rządzić znawstwem artystycznym, przede wszystkim ich samych strąciłby do motłochu... krótkowidzów – w najlepszym razie.

Przewyborna perspektywa *Piaskarzów*, *Trąbek Gieyrymskiego*, *Brzegu morskiego* i rysunków tatrzańskich Witkiewicza nie przeszkadza bynajmniej tym utalentowanym

---

<sup>679</sup> „Le tourment de l'homme de pensée est d'aspirer au Beau, sans avoir jamais une conscience fixe et certaine du Beau” (zapis z 23 sierpnia 1862 r. z *Dziennika* Goncourtów).

<sup>680</sup> Augur – kapłan rzymski, wróżbita.

wysoce przewodnikom Prusa po skalistych halach estetyki cierpieć wraz z nim na... bałwochwalstwo.

A przecież po znakomitym fabrykancie *Lalki* można by się spodziewać widnokręgów nieco szerszych. Jeden z przyjaciół jego tłumaczył mi niegdyś, że dziwną logiczność swego języka felietonowego, niepowszednią jego ciągłość, która sprawia, że myśl wysnuwa się z myśli jak przędiwo, zawdzięcza Prus – Spencerowi. Czyżby? Gdyby tak było, myśliciel angielski z ucznia swego, jako filozofa, pociechę by miał niewielką. Spencer przygotowuje się całym *Systemem filozofii syntetycznej*<sup>681</sup>, tj. kilkunastoma grubymi książkami, do jednego maluczkiego zdania: „Moralnym jest to, co sprzyja powszechnej szczęśliwości” i sam się do tego przyznaje. Prus pragnie zreformować inną, nie mniej doniosłą dziedzinę praktyczną i na jakich faktach się wspiera? Na rozumowaniu... malarzów; nie, za wiele powiedziałem, na „widzimisię” dwóch malarzów<sup>682</sup>.

Protest zdrowej logiki przeciw takim na nią zamachom nie miałby racji bytu, gdyby nie ich szkodliwość dla ogółu bez wyższego wykształcenia. Umysły samoistne prawdopodobnie nie ucierpią, ale szara masa chwyta łakomie i za szczere złoto bierze wszystko, co wychodzi spod pióra ludzi tak uposażonych<sup>683</sup> jak Prus i jego współodkrywcy. Takim, co jak Głowacki zdobyli sobie w literaturze i kierownictwie opinią – mitrę książęcą,

<sup>681</sup> H. Spencer, *Systemat filozofii syntetycznej*, t. 1: *Pierwsze zasady*, z piątego wyd. ang. przeł. J.K. Potocki, Warszawa 1886. O szczęściu powszechnym jako celu życia jednostki Spencer pisał w *Zasadach etyki* (wyd. pol. w przekładzie J. Karłowicza, Warszawa 1884).

<sup>682</sup> Mowa, rzecz jasna, o Stanisławie Witkiewiczu i Aleksandrze Gieryskim.

<sup>683</sup> Uposażonych – tu: utalentowanych.

wypadałoby skrupulatniej liczyć się ze słowami. Głos, wychodzący spod tronowego baldachimu, przenika daleko, a gdy mu brak jasności powagi – sieje dokoła zamęt i wprowadza w błąd.



Cezary Jellenta<sup>684</sup>

## Sekta estetyczna. II

Znakomici pisarze na podobieństwo ciał niebieskich miewają swoje zaćmienia. Pomiędzy nich a wzrok spostrzegacza<sup>685</sup> wkrada się planeta i przesłania mroczną swą sylwetką światło, do któregośmy nawykli.

Takim autorem, kryjącym się raz po raz za cienie innych globów, jest Bolesław Prus. Przejrzystą logikę jego nakrył w całości prawie umysł p. Witkiewicza, i oto ujrzeliśmy ciekawe zjawisko: Dokoła czarnej masy nieświadomych i półświadomych dogmatów z rzadka wyzierają okrawki czerwonego światła – to protuberancja<sup>686</sup> zaledwie twórcy *Placówki*.

Gdyby ktokolwiek wątpił o prawdziwości porównania, niechaj przed sobą rozłoży „Wędrowca” z r. 1885 i zestawí *Malarstwo i krytykę u nas* z treścią Prusowych felietonów. Z niedowierzaniem potrząsając głową, znajdzie w obszernej owej odpowiedzi na idealistyczne zrzęczenie prof. Strugego pierwowzór, nie – po prostu oryginalną fantasmagorię<sup>687</sup>, snuty na rachunek estetyki przez utalentowanego powieściopisarza humorystę...

---

<sup>684</sup> Biogram autora – zob. przyp. 653, s. 367.

<sup>685</sup> Spostrzegacz – obserwator.

<sup>686</sup> Protuberancja (łac.) – obszar wzmożonej aktywności na powierzchni Słońca,

<sup>687</sup> Fantasmagoria (gr.) – urojenie.

Gdyby więc istniało publiczne forum do spraw sztuki, pozwanym przed nie musiałby być, jako winowajca główny, p. Witkiewicz. On pierwszy uderzył w huczący dzwon zaściankowego realizmu. On pierwszy zanucił estetyczną *Marsyliankę* i wzniósł barykady, ażeby z ich wysokości bombardować zatęchły klasycyzm.

Dużo stamtąd padło celnych strzałów, pod którymi arcykapłani urzędowej krytyki wili się i szamotali jak muchy w ukropie. Cała robota negatywna, rewolucyjna p. Witkiewicza przyniosła swoje owoce, albowiem ośmieszyła należycie tych wszystkich, co „na podobieństwo dawnych bizantyków wszędzie wietrzą symbol”, dla których „sztuka jest tylko zbiorem hieroglifów, rebusów, zawierających dla wprawnego oka (prof. Struvego i jego drużyny) treść głębszą, filozoficzną i historiozoficzną”<sup>688</sup>.

Gdy dzisiaj z odległości lat trzech, momentu wobec wieków, ale całego okresu w dziejach naszych pojęć o sztuce, patrzymy na owe modlitwy i przewracanie oczyma spekulatywnych estetyków, na ich tajemnicze formułki o syntezie, moralnym posłannictwie sztuki, przejmuje nas zgroza, uczucie obrzydzenia i żal, że się ten cały szlendrian<sup>689</sup> niemieckiej uczoności po dawnemu wlecze i, jak słusznie określa pan Witkiewicz, odgrywa rolę worka z piaskiem<sup>690</sup>, osłabiającego zderzenie się idealizmu z realizmem.

Tylko że dzielny ten artysta zamiast ograniczyć swoje zadanie i skończyć na burzeniu fałszywych bogów, zamiast wypowiedzieć to, do czego upoważnia i zmusza sam instynkt człowieka silnie przejętego ideą, zapragnął stanąć

<sup>688</sup> S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas. II* [odc. 1], s. 50 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 246); cytat sparafrazowany.

<sup>689</sup> *Der Schlendrian* (niem.) – rutyniarstwo.

<sup>690</sup> W druku omyłkowo: „piasku z workiem”. U Witkiewicza („Wędrowiec” 1885, nr 5, s. 50), rzecz jasna: „worka z piaskiem”.

na świeczniku teorii i rzeszy malarskiej podyktować z tego Synaju dziesięcioro przykazań.

Lecz rąbać i budować to dwie rzeczy różne; gdy więc opuścił pole szermierki, gdzie można harcować swobodnie na dziarskim swoim temperamencie, a wszedł na tę śliską posadzkę z marmuru, która się nazywa rozumowaną estetyką, teorią sztuki lub jak kto chce, wnet rozpoczął się prawdziwy „taniec wśród mieczów”<sup>691</sup>, zabawka niebezpieczna dla nóg niepowołanych, a szkodliwa dla sztandaru, pod którym się stało.

Oto dowody:

Malarstwo ma środki tylko na wyrażenie pewnego momentu natury, leżącego w granicach formy i barwy. Cała zaś głębsza treść historyczna, przyczepiona do obrazu, dopowiada się zwykle w podpisie, w objaśnieniu książkowym, czyli że dla wyjaśnienia jej potrzeba posilkować się inną sztuką niż malarstwo<sup>692</sup>.

„Historia sztuki ciągle dowodzi, że temat, przedmiot, nie wpływa bynajmniej ani na charakter, ani na wartość dzieła sztuki”, bo „wartość w malarstwie zależy od doskonałości barw i kształtów”<sup>693</sup>.

Wszystko, co stanowi duchową treść obrazu, w języku p. Witkiewicza nosi miano „tendencji ubocznej”, przy czym widoczną jest skłonność do rozciągnięcia tego nowego pewnika i na inne dziedziny sztuki, np. na muzykę. Jak bowiem „historiozoficzne frazesy”, wcielane

<sup>691</sup> Aluzja do obrazu Henryka Siemiradzkiego. Najsłynniejsza wersja *Tańca wśród mieczów* pochodziła z 1881 r.

<sup>692</sup> S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas. II* [odc. 1], s. 50 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 249).

<sup>693</sup> S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas. V*, „Wędrowiec” 1885, nr 17, s. 197.

w malowidła przez Kaulbacha, tak samo i Wagnerowska chęć ugruntowania nowych religii<sup>694</sup> są po prostu „zbożeniami talentu”.

Nawiasowo poprosimy czytelnika, ażeby raczył porównać estetyczne *credo*, przytoczone tutaj, z wyznaniem wiary Bolesława Prusa. Oprócz korzyści uwolnienia się zawniasu od przewidywanego zarzutu, iż niesprawiedliwie odmawiamy temu ostatniemu oryginalności w doktrynerskich pomysłach, osiągniemy i tę, że każdy przekona się, jak cało i nietykalnie przetrwał katechizm p. Witkiewicza do dnia dzisiejszego, jak skutecznie można zahipnotyzować odważnym frazesem na lat parę najtrzeźwiejsze nawet mózgi, jak wreszcie palić musi każdego wroga sekty – żądza wydobycia siebie i innych na widownię szerszą.

Zanim wysiłek w tym kierunku uczynimy, przeciwstawiając encyklice papieskiej p. Witkiewicza próbkę teorii, z jaką taką choćby podstawą filozoficzną lub psychologiczną, wyciągnijmy konsekwencję z prawd objawionych ongi w „Wędrowcu”.

Ażeby ujaskrawić myśl, iż malarstwo dziejowe organicznie choruje na brak zrozumiałości, p. Witkiewicz przypomina ciekawy fakt: w r. 1867 na wystawie paryskiej Francuzi oglądając *Rejtana*, wzięli bohatera obrazu za posła tureckiego, wyrzuconego za drzwi przez magnatów polskich. Takie „pikantne” argumenty mają władzę obalamucania gawiedzi, ale co najciekawsze, sam autor dał im się otumanić. Jeżeli kto nie wierzy, niech najnowszy obraz Gierymskiego *Trąbki* zawiesi przed... paryżaninem albo, dajmy na to, zadomowionym jakim Bretończykiem, który nie znając Wschodu ani krajów słowiańskich, nie widział

---

<sup>694</sup> Jellenta ma tu zapewne na myśli poszukiwania religijne Richarda Wagnera, które przenikają jego dzieła, począwszy od *Pierścienia Nibelunga* (1848–1874) przez *Tristana i Izoldę* (1859), a skończywszy na *Parsifalu* (1882).

Żydów chałatowych, nie słyszał o ich mechanicznych modlitwach, rudawych brodach, garbatych nosach, chustkach opasujących biodra. Co się wówczas stanie z jednym z najcelniejszych epizodów wysmienitego płótna? Czy da o nim wiadomość podpis na ramach albo nawet objaśnienie na wołowej skórze? Czy odczuje kto całą typowość i realizm postaci stojących nad brzegami Wisły? Nawet doświadczony znawca – nie; w najlepszym razie pozna, że twarze, figury i suknie są pysznie malowane, prawie rzeźbione, ale gdzie się podzieje cała wartość „artystycznej, kolorowanej fotografii”<sup>695</sup>? *Trąbki* zadziwią wypukłością<sup>696</sup>, perspektywą, cudownym światem wody i widnokręgu, ale nie prawdziwością. Obcokrajowiec pomyśli może, ujrzawszy oryla, że ma przed sobą Eskimosa. A zaręczam, że takich nieporozumień nie brak.

A więc i przeciw malarstwu realistycznemu wystawić można „pikantne” argumenty; doprawdy nawet w większej liczbie niż przeciw historycznemu. Scena z dziejów jest zawsze prawie momentem dramatycznego napięcia lub pysznej uroczystości. Tkwi w niej rdzeń ogólnego piękna, dostępnego dla wszystkich, podczas gdy malarstwo rodzajowe czy realistyczne, odtwarzając kształty i przedmioty konkretne, ściśle określone, związane z miejscem i danym otoczeniem, dla innych miejsc i innych ludzi pozostaje niewylegitymowanym ze swej zgodności ze światem rzeczywistym.

Ze wszystkich niedorzeczności, jakie obiegały kiedykolwiek państwo krytyki, wymaganie przedmiotu bezwzględnie zrozumiałego jest bezsprzecznie największą.

<sup>695</sup> Wyrażenia „kolorowana fotografia” Prus użył wobec *Trąbek* Gierymskiego w „Kurierze Codziennym” 1888, nr 194, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 359).

<sup>696</sup> Wypukłość – w języku krytyki XIX w.: trójwymiarowość, przestrzenność.

Uderzmy się w piersi, my wszyscy, sławni malarze i rysownicy, i powiedzmy: czy rozumiemy piękno Wenery Miłońskiej, sfinksów egipskich, piramidy Cheopsa lub *Pieśni nad pieśniami* z jej apoteozą brzucha, pępka, nóg i bioder. Uderzmy się w piersi, my, wielcy rzeźbiarze, modelujący parę mazurową lub starą pannę z pół tuzinem piesków na kolanach, czy pojmujemy kolosalnego ducha, co rozpiera *Mojżesza* Michała Anioła, choć odczuwa go każdy poeta.

Bolesław Prus chciał przyjść w pomoc p. Witkiewiczowi i wymyślił jeszcze dowcipniejszą procę: „malarstwo historyczne powstało ze schlebiana starym rodem”!<sup>697</sup>

Znam tylko jedną odpowiedź na to: podobno człowiek powstał z małpy, a jednak stworzył genialnego Darwina? Ale Prusowi nie o rodowód chodzi, a o żyjącą, stałą cechę, albo raczej stałą historycznego rodzaju wadę: że ma poślannictwo czysto kastowe.

Przyznaję, iż temu twierdzeniu zawdzięczam rozwikłanie wielu niejasnych przeczuć i domysłów. Patrząc np. na *Śmierć Cezara* Piloty’ego<sup>698</sup>, zaczynam wierzyć w „intrygę polską”, któż bowiem, jeśli nie pankowie galicyjscy, ze szczególnym uporem wywodzący Sarmację od Romy<sup>699</sup>, mógł natchnąć profesora monachijskiego myślą wskrzeszenia senatorów na płótnie? Któż jeśli nie on skłonił Jana

<sup>697</sup> U Prusa, *Kronika tygodniowa* [III], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 365): „z pochlebstwa możliwym rodem”.

<sup>698</sup> Carl Theodor Piloty (1826–1886) – malarz niemiecki, ściśle związany z Monachium, realista, ale też twórca wielu obrazów historycznych. Obraz *Śmierć Cezara* (*Caesars Tod*; 1865), przedstawiający otoczonego przez senatorów śmiertelnie ranionego Juliusza Cezara, należy do jego najsłynniejszych płócien.

<sup>699</sup> Sarmacja i Roma – ironiczne nawiązanie do koncepcji historyzoficznych, które podnosiły „starożytność” narodów litewskiego lub polskiego, przypisując pierwszemu z nich pochodzenie od rzymskiego wodza Palemona, a drugiemu prowadzenie zwycięskich wojen z Juliuszem Cezarem.

z Bolonii<sup>700</sup> (w epoce odrodzenia) do wykucia grupy *Porwanie Sabinek*<sup>701</sup>?

Ciekawa jednak rzecz, czy Bolesław Prus stanąwszy przed oryginałem *Thusneldy w pochodzie Germanika* albo *Karola V wjeżdżającego do Antwerpii*<sup>702</sup>, rozkoszowałby się nimi, czy też gryzł narodowymi antypatiami i wylewał gorzkie żale socjologii?

Śmiem wątpić, czy p. Witkiewicz jest zadowolony z tych posiłków; nie sędzę też, by chciał kiedykolwiek skorzystać z taktyki, jakiej używa zwiastun „polskiej szkoły malarstwa” w napaści na obrazy religijne.

[...] <sup>703</sup>

Do tego rodzaju niwelacji p. Witkiewicz nie posiada zdolności. Czyż to znaczy, że jako teoretyk otwiera widnokręgi szersze? Broń Boże! Jako malarz nie może dumnie stąpać po głowach tych, których sławy jeszcze nie dorósł, ale jako estetyk i fanatyk kierunku znajduje sobie inną kapliczkę, duszną i nudną, gdzie rad by zamknąć na cztery rygle i sztukę samą, i krytykę, głosząc, iż „temat i przedmiot nie wpływa bynajmniej na wartość dzieła sztuki”<sup>704</sup>.

Na takie *dictum*<sup>705</sup> odpowiedzi nie znajdzie żadna żywa istota, bo „w języku śmiertelnych nie ma na to głosu”<sup>706</sup>.

<sup>700</sup> Giovanni da Bologna, Giambologna (1529–1608) – rzeźbiarz włoski, podopieczny Medyceuszy.

<sup>701</sup> *Porwanie Sabinek (Ratto delle Sabine)* – rzeźba manierystyczna Giovaniego da Bologna, ukończona w 1580 r.

<sup>702</sup> Obrazy Hansa Makarta (1840–1884), słynnego w tamtym czasie austriackiego malarza akademickiego, autora ogromnych kompozycji historycznych.

<sup>703</sup> Opuszczono erudycyjną dygresję, która nie wpływa na jakość argumentacji.

<sup>704</sup> S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas. V*, „Wędrowiec” 1885, nr 17, s. 197.

<sup>705</sup> *Dictum* (łac.) – słowo, powiedzenie.

<sup>706</sup> Nieznacznie zmieniony cytat z sonetu *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale* Adama Mickiewicza.

Nie pod adresem też p. Witkiewicza, wyższego prawdopodobnie nad skromne bluźnierstwo tych, co wzdragają się klęknąć przed jego nieomylnością, ale do ogółu wykształconego zwracać się powinny wszelkie protesty. Ujmę je w formę zapytań:

Czy p. Witkiewicz portretując charty angielskie, wyżyły, pinczery, duńskie dogi, konie wyścigowe, osławione na naszym torze, „piękną Helenę” *vulgo*<sup>707</sup> maciorę olbrzymią, nagrodzoną na wystawie inwentarza<sup>708</sup>, słowem to wszystko, co stanowi sferę empirejskiego nieba dla naszej arystokracji, zamiast Sulimierskiego, Odyńca<sup>709</sup>, zamiast widoków tatrzańskich, Połagi<sup>710</sup> i morza – byłby tym, czym jest, znakomitością, malarzem poetą, na wskroś męskim, jędrnym i indywidualnym?

Czy Gierymski, przedstawiając zamiast piaskarzów oficjalistów towarzystwa asenizacji przy robocie albo też operację zdzierania skóry ze zdechłego psa przez raka, ścigałby przed płótna swoje tłumy widzów?

Czy Fałat<sup>711</sup>, biorąc za temat do świetnych swych akwarel, zamiast łowów na niedźwiedzia w nieświeskich

<sup>707</sup> *Vulgo* (łac.) – albo, to jest.

<sup>708</sup> Witkiewicz parokrotnie publikował rysunki z wystaw rolniczych, w tym w „Wędrowcu” (1884, s. 373, 378–379, 384; 1885, s. 325) i w „Tygodniku Ilustrowanym” (1886, s. 396–397; pt. *Wystawa inwentarza*).

<sup>709</sup> Mowa o publikowanych w nr. 4 i 6 „Wędrowca” z 1885 r. portretach geografa Filipa Sulimierskiego (ur. 1843), zmarłego 6 stycznia tego roku, i poety Antoniego Edwarda Odyńca (ur. 1804), zmarłego dziewięć dni później.

<sup>710</sup> Połaga (lit. Palanga) – kurort nad Bałtykiem na terenie Litwy zwanej Dolną (Żmudzi). Witkiewicz, urodzony na Żmudzi, przebywał w Połdze wielokrotnie, namalował tam cykl pejzaży marynistycznych, a w 1902 r. zaprojektował dla uzdrowiska dom zdrojowy w stylu zakopiańskim.

<sup>711</sup> Julian Fałat (1853–1929) – malarz polski, studiujący m.in. w Monachium i Rzymie, wybitny akwarelista i pejzażysta, w latach 1886–1895 był zatrudniony przy dworze cesarza niemieckiego.



matecznikach<sup>712</sup> – polowanie na jakiegokolwiek pasożyty ludzkie – miałyby odwagę i prawo objeżdżać Europę i czy ta Europa wieńczyłaby go laurem?

Czy Brandt byłby wielbionym, gdyby zamiast ukraińskich mołojców<sup>713</sup> i rozhułakanych biegunów<sup>714</sup>, gnanych stepową wichurą, brał za motyw dla swych płócien regularne szeregi dońców<sup>715</sup> jadących stępą?

Czy wszyscy oni, poświęciwszy owym proponowanym przeze mnie tematom artyzm w wykonaniu podwójny, zajmowałiby ten szczebel w hierarchii sztuki polskiej, jaki zajmują rzeczywiście?

Zapytajcie cieniów Pawła Werończyka<sup>716</sup>, dla którego *Godów w Kanie*<sup>717</sup> tysiące zjeżdżają do Luwru<sup>718</sup>, zapytaj-

---

<sup>712</sup> Nieświeskie mateczniki – sceny z polowań na niedźwiedzie w nieświeskich lasach Radziwiłłowskich, powstałe w 1886 r. i latach późniejszych obok innych obrazów myśliwskich.

<sup>713</sup> Mołojec (z ukr.) – młody Kozak, przen.: ktoś zaradny, odważny, zuchwały, z natury wolny.

<sup>714</sup> Biegun – rumak, rączy koń wierzchowy.

<sup>715</sup> Dońcy – Kozacy dońscy, w końcu XVIII w. przesiedleni przez Katarzynę II z Siczy Zaporoskiej w dorzecze Donu i od tego czasu zostający w służbie rosyjskiej. Jako formacja wojskowa o opinii najwierniejszej carowi wykorzystywana była do tłumienia zrywów wolnościowych. Przecistawienie mołojca Dońcom ma podtekst patriotyczny, wskazując na niebezpieczne konsekwencje zrównania tematów w ich znaczeniu.

<sup>716</sup> Paolo Veronese, zwany tu Werończykiem (1528–1588) – włoski malarz renesansowy, twórca obrazów i fresków o tematyce religijnej i mitologicznej, cechujących się wykwintną kolorystyką i wyszukaną ornamentyką.

<sup>717</sup> *Gody w Kanie Galilejskiej* – obraz Veronese powstały w latach 1562–1563.

<sup>718</sup> Luwr – paryski pałac królów Francji, od przeniesienia siedziby królewskiej w 1672 r. do Wersalu miejsce przeznaczone do kolekcjonowania, pielęgnowania i prezentowania sztuki, w 1793 r. decyzją władz rewolucyjnych zamienione w muzeum, które zyskało sławę jednego z najważniejszych muzeów świata.

cie fantastę Salvatora Rosę<sup>719</sup>, zakochanego w widmach *Samuela i Saula*<sup>720</sup>, czy inne pomysły o skali drobniejszej i nie tak uniwersalnej, nie postaciujące mitów, legend i poezyj, zrozumiałe dla wszystkich, byłyby również zdolne natchnąć ich pędzel tym samym mistrzostwem kolorytu, przykuć na tyleż lat do stalug<sup>721</sup>? Niechaj nam odpowiedzą popioły Rembrandta, czy oddałby swoje głowy Żydów<sup>722</sup> za *Miłosiernego Samarytanina* lub *Archanioła Rafaela i Tobiasza*<sup>723</sup>.

Jeżeli się znajdzie ktokolwiek, co na te pytania da odpowiedź twierdzącą – ja zgodzę się, że konsekwencje, z dogmatów naszej sekty artystycznej przeze mnie wyciągnięte, a wiodące *ad absurdum*, nie płyną z nich naturalnie, lecz drogą sofizmu.

---

<sup>719</sup> Salvator Rosa (1615–1673) – wszechstronny barokowy artysta włoski, znany głównie jako malarz żywiołów natury; szczególnie ceniony w epoce romantycznej.

<sup>720</sup> *Samuel i Saul* – obraz olejny Salvatora Rosy z 1668 r.

<sup>721</sup> Stalugi – sztalugi.

<sup>722</sup> Rembrandt utrzymywał bliskie kontakty z gminą żydowską w Amsterdamie i portretował jej przedstawicieli (m.in. obraz *Żydowska narzeczona*, 1662).

<sup>723</sup> Obrazy Rembrandta *Harmenszoona van Rijn* (1606–1669): *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* (1638; w zbiorach polskich) i *Archanioł Rafael opuszczający Tobiasza* (1637, w Luwrze).

Cezary Jellenta<sup>724</sup>  
**Zakapturzony idealizm. I**

[...] <sup>725</sup>

A jednak, gdyby kto w ten chaos i zamęt wprowadził jakieś rządy rozumne, może by literatura wraz ze sztuką przestały ronić, a zaczęły rodzić normalnie. Nie potrzeba do tego zaciekać się<sup>726</sup> aż w metafizykę, jak Kremer lub Libelt, ale oprzeć się mocno na psychologii doświadczalnej, pozytywnej. Małoż faktów zebrali tacy, jak Taine, Véron, Spencer, Guyau<sup>727</sup>, Grant Allen<sup>728</sup>, Bain, Darwin?

Zapełnić tę próżnię – pokusa nader silna. Szczupłość miejsca pomaga nam przezwyciężyć ją; ale zbyt rozwielić można się w estetyce sekciarstwo i fanatyzm realistyczny, wsparte na takich filarach, jak Witkiewicz, Sygietyński i Bolesław Prus, ażeby nie spróbować reakcji przeciwnemu i nie naszkicować z gruba – jeżeli już nie samej

---

<sup>724</sup> Biogram autora – zob. przyp. 653, s. 367.

<sup>725</sup> Opuszczono partię wstępną zarysowującą ogólnie problem realizmu we współczesnej powieści polskiej.

<sup>726</sup> Zaciekać się (stpol.) – zagłębiać się myślą.

<sup>727</sup> Jean-Marie Guyau (1854–1888) – filozof i pisarz francuski, w szczególności estetyk i etyk, prekursor socjologii sztuki. W końcu XIX w. jego poglądy estetyczne odegrały bardzo ważną rolę także w Polsce.

<sup>728</sup> Grant Allen (1848–1899) – pisarz kanadyjski, autor wielu prac popularyzujących współczesną naukę.

teorii piękna i sztuki, to co najmniej tych jej momentów, które rzucają światło na wartość wszelkich zaściankowych i domorosłych ewangelij.

Zobaczmy, że w jego promieniach wyjdzie na jaw niespodziany zgoła rys owych sekt – idealizm, czystej krwi idealizm, jeno zakapturzony tak szczelnie, że go sami apostołowie nie dostrzegą.

Nie myśl, czytelniku, że dla miłości paradoksu postawiłem to na pozór cudaczne i kłamliwe określenie lub że to zwrot dialektyki, sadzącej się na dowcip. Podąż jeno za mną po odpowiedź na dwa naczelne pytania, w których zawrzeć by się dały wszystkie sprawy palące estetyki.

Jedno niechaj brzmi: Czy sztuka, w jakiegokolwiek z swych postaci, może być czysto realistyczną?

A drugie: Czy ona chce być czysto realistyczną?

Komu wola, może na miejsce tego terminu podstawić „przedmiotowy” – to w niczym rzeczy nie zmienia.

Pierwszemu z tych zagadnień nie dajmy się wlec po starych gościńcach. Na prawicy i na lewicy zgodzono się już raz na zawsze, że skoro nie masz obiektywizmu w naszym poznaniu, nie ma o nim mowy i w koncepcji artystycznej. Każdy wyciska na swych dziełach niezatarte i wybitne piętno swej indywidualności, czyli temperamentu, umysłowego nastroju, charakteru, wieku, epoki, rasy, pochodzenia, szczebla społecznego itd. Nawet tacy bracia syjamscy, jak Goncourtowie, różnili się w swych organizacjach<sup>729</sup> i twórczości.

Jeden i ten sam artysta inaczej „traktuje” przedmiot dzisiaj, inaczej jutro. „Porównajmy nagość kobietą u Rafaela w jego trzech gracjach z nagością we freskach farnezyjskich, a zobaczymy, w jakim stopniu może się

---

<sup>729</sup> Mowa o konstrukcji psychofizycznej.

przekształcić wzruszeniowa i umysłowa fizjognomia człowieka” – tak powiada estetyk angielski Symonds<sup>730</sup>.

Jeżeli kiedykolwiek Francuzi zapominają o tym, co się im zresztą bardzo często zdarza, naówczas wpadają w sprzeczność z samymi z sobą. Oni to przecież stworzyli zasadę: *le style c'est l'homme*<sup>731</sup>, oni do bałwochwalstwa posunęli cześć dla indywidualnych szkół, poprzez które artysta na świat spogląda.

Drugie pytanie wymaga dłuższego nieco zastanowienia, bo daleko rzadziej przykuwa do siebie uwagę myślicieli. Metafizycy może by się oburzali na przypisywanie jakiejś chęci sztuce, która według nich dźwiga z m u s u rozmaite szczytne posłannictwa, objuczona nimi tak, że ledwo stąpać może. Dla nas jednakże jest ona przede wszystkim fizjologiczną i duchową potrzebą – i tak też pewnie ją pojmują, o ile z natrąceń<sup>732</sup> luźnych sądzić można – pozytywnie myślący p. Bolesław Prus i Witkiewicz. Wspominali oni kilkakrotnie o „przyjemności”, „estetycznej rozkoszy” jako o jedynym celu sztuki i jednym, niezawodnym probierzu jej utworów.

---

<sup>730</sup> John Addington Symonds (1840–1893) – krytyk i estetyk angielski, autor m.in. *Renaissance in Italy* (t. 1–7; 1875–1886), w Polsce znany tylko z drugiej ręki. Fragment pochodzi z eseju *The Model*, publikowanego najpierw w „The Fortnightly Review” 1887, nr 48, a w zbiorze *Essays Speculative and Suggestive* w 1890 r., czyli już po ukazaniu się tekstu Jellenty:

„Compare Raphael's treatment of the female nude in his small panel of the Three Graces [...] with his treatment of the female nude in the Farnesina frescoes, and you will perceive how the man's emotional and intellectual attitude had altered [...]”.

<sup>731</sup> *Le style, c'est l'homme* (fr.) – styl to człowiek; sentencja Georges-Louisa Leclerca, Comte'a de Buffon (1707–1788), przyrodnika i filozofa, zawarta w *Discours sur le style* (Rozprawie o stylu) z 1753 r.

<sup>732</sup> Natrącenie – wzmianka.

Skąd się o tym dowiedzieli? Z rozbioru rozmaitych objawów piękna. Już na szczeblu najniższym, jak np. wśród Patagończyków, wyplatanie koszyków z morskiej trawy o pewnych kształtach charakterystycznych – mówi znakomity nasz rysownik – płynie z pogoni za przyjemnością i upodobaniem<sup>733</sup>.

Ale wnet zły duch sekty podszeptał dogmacik, przybrany w sukienkę prawa psychologicznego, o którym jakoś dotąd nikt nie słyszał. Nazwano je „zdolnością i potrzebą naśladowania kształtów i barw przedmiotów”<sup>734</sup>.

Ciekawa rzecz, gdzie podpatrzyli Egipcjanie formę piramid, Chińczycy – kształty pagód; na kim wzorowano bożyszcza ludów wschodnich; gdzie Biblia dostrzegła aniołów i archaniołów, a Grecy centaury? Skąd się wzięło państwo fantazji, zaludnione barwami, jakie natura ukazuje tylko w chwilach najwyższej uroczystości, kształtami, jakich oko niczyje nie dojrzało, cnotą przewyższającą ostatnie wyrazy poświęcenia i bohaterstwa, urodą i czarem nieziemskim, siłą mięśni bajeczną i poletem geniuszu tworzącym cuda? Czy wszystko to wyhodowała „potrzeba naśladowania”?

Żadną miarą, bo sama ona jest wychowanką dedukcji, twierdzeniem *a priori*, zbudowanym na wietrze po to, ażeby nieprzejeźdanemu realizmowi z góry ułatwić wnioski sekciarskie. Boć jeżeli w podwalinie filozoficznej już mowa o naśladownictwie, cóż dopiero w prawidłach dla praktyki? Tu będzie ono wszystkim!

Porzućmy więc lepiej ową wewnętrzną potrzebę, której po małpach zgoła nie odziedziczyliśmy, a zadowolnijmy się żądzą przyjemności, bo ona nam tłumaczy wszystko i poucza, że tylko barwy, kształty, dźwięki *przyjemne*,

<sup>733</sup> S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas. IV*, „Wędrowiec” 1885, nr 16, s. 183; cytat ucięty.

<sup>734</sup> *Ibidem*; cytat ucięty.

miło łechcące nasze umysły, pragniemy odtworzyć z chwilą, gdy się wznosimy nad okres sztuki symbolicznej, uwarunkowanej potrzebą ucieleśnienia pewnych pojęć dla celów użytecznych.

Tylko własności ducha dodatnie, zaspakajające nasze poczucie moralne i prawa logiczne usiłujemy kopiować, zmyślać, potęgować.

Nasz ustrój duchowo-cielesny łaknie najrozmaitszych rozkoszy i podrażnień i dąży do zdobycia wszystkich, do pomnożenia tych, które daje sama natura, do rozpowszechnienia tych, które nie dla wszystkich otworem stoją. Cóż stąd wypływa? Że i sztuka, którą się, posługuje w tym łaknieniu, musi być równie różnorodną i pstrą jak nasza sfera hedoniczna. Tej jednej dążności na rozkazy zjawilo się nieprzejrzane królestwo kolorów, kształtów, dźwięków, uczuć, wzruszeń, portretów, ruchów, które zapełniają jeszcze rozleglejszą dziedzinę sztuki.

Naprzód tedy na dnie sztuki leży *t e n d e n c j a*, żądza zadowoleń: od najniższych, jak dotykowe lub wzrokowe, do najwyższych, jak moralne, a Kant ze swym „upodobaniem bezinteresownym”, na które powołuje się p. Witkiewicz – to dla nas czysta *contradictio in adiecto*<sup>735</sup>.

Nieprzejednany realizm nie chce nadto widzieć, że potrzeba rozkoszy może być i bywa *t e n d e n c y j n a* w wyższym jeszcze stopniu. Człowiek nie tylko powtarza sobie i utrwala to, co mu się podoba, ale i żywi *a s p i r a c j e*; lubuje się estetycznie w tym, co istnieje, ale i w tym, co istnieć by mogło, nie tylko w *f a k t a c h*, ale i *d e s i d e r a t a c h*, nie tylko w rzeczywistości, ale i w *i d e a l e*.

Zapoznawać ten podstawowy pewnik pozytywnej estetyki – jest to popełniać pierwszy, ciężki grzech spekulacji.

<sup>735</sup> *Contradictio in adiecto* (łac.) – błąd logiczny, nadanie terminowi znaczenia sprzecznego z wcześniej ustalonym.





Cezary Jellenta<sup>736</sup>

## **Zakapturzony idealizm. II**

A więc, pierwszym z głównych grzechów nieprzejednanego realizmu jest zachcianka dosyć dziwna: ażebyśmy się zadawalniali odtwarzaniem tego, co nam dano. Nosa nam wtykać nie pozwalają poza skromne wiano rozkoszy i szczęścia, jakie dała natura.

Jeżeli kto namaluje człowieka z charakterem zacniejszym niż otaczające nas grono pospolitaków – jest idealistą! Jeżeli przedstawi ofiarę większą od groszowego datku ulicznemu żebrakowi – jest idealistą. Jeżeli przekłada widok krwawej walki narodów nad obraz karczemnej bójki rzezimieszków – jest idealistą!

Szczęściem złote drzewo życia zwycięża po wsze czasy szarą teorię i okrutnie sobie z niej drwi, właśnie dlatego, że samo jest realnym, żywotnym, że konary lśniące z równą mocą kierują ku słońcu i ciepłu, jak czarne kłęby korzeni do wnętrza mrocznej ziemi.

Zabronić duchowi pożądań nadcodziennych – to właśnie idealizm i taki sam fizjologiczny bezsens, jak żądać od rośliny, ażeby żyła i rozgałęziała się pod powierzchnią gleby; to smutny zabytek z czasów ślepej wiary w wolną wolę i niezależność procesów umysłowych od ustroju nerwowego i czynności organicznych.

---

<sup>736</sup> Biogram autora – zob. przyp. 653, s. 367.

Takich fakirów sztuka i estetyka wydała już sporo, ale gdyby zajrzeć im na dno duszy, okazałoby się niezawodnie, *doch die Kastrate klagten*<sup>737</sup>...

Takich skarg bezwiednych w utworach Prusa i rysunkach, i artykułach Witkiewicza wyczytasz mnóstwo. Nikt może częściej niż oni nie zadaje kłamu własnym swym formułkom, nie uderza tak łzawo w struny liryzmu jak pierwszy z nich w *Placówce* lub *Anielce*.

Ale przechodzę do następnych grzechów. Domorośły nasz realizm, odcinając naturze ludzkiej jej aspiracje, prócz tego jeszcze całą pokrajał na drobne kawałki: jeden ma się rozkoszować baranami, inny – dźwiękami, trzeci – ułamek tylko obserwować, czwarty – tylko geniusz ludzki podziwiać itd. Zapomina jednak, że nie ma zadowoleń i przyjemności ściśle pojedynczych, polegających na jednym tylko wzruszeniu, jak nie ma przedmiotów i nie ma dzieł sztuki, które by łechtały tylko jeden nasz zmysł, jedną tylko władzę ducha. Wszystkie pojęcia nasze i uczucia stale się z sobą kojarzą i jedno występuje zawsze w kole innych. Nie masz obrazu o treści tak ograniczonej, ażeby działał wyłącznie na wzrok i przez wrażenie podobieństwa do swego wzoru, nie obudzał innych myśli i afektów. Nie masz dźwięków, które by żadnych nie poruszały idej, choćby to był posępny świst wichru w kominku lub brzęczenie komara nad uchem.

Chcąc czy nie chcąc, artysta musi każdy cal kwadratowy swego płótna, każdy takt melodii, każdy wyraz i wiersz poematu, każdy filar świątyni – wypełnić ekspresją, tj. treścią, na którą składa się cała nasza umysłowość, nad którą pracują wszystkie zmysły i cała inteligencja. Muzyka jest poezją, poezja jest muzyką, rzeźbą, malarstwem,

---

<sup>737</sup> „Doch die Kastraten klagten” – incipit LXXIX pieśni z *Buch der Lieder* (Księgi pieśni) Heinricha Heinego; w przekładzie Aleksandra Kraushara: „Lecz narzekali kastraci...”

nawet architekturą; nie darmo muzy są siostrami – prawie wszędzie zjawiają się razem, trzymając się za ręce<sup>738</sup>. Malarstwo jest poezją, historią, psychologią, etyką; powieść łączy w sobie pierwiastków estetycznych całe dziesiątki.

Gdyby nie ta psychologiczna konieczność, nigdy by z cegieł i ciosu nie powstała katedra św. Piotra i Pawła w Rzymie, z tonów zrodzona – symfonia Beethovena<sup>739</sup>, z kamyków barwnych – mozaika w bazylice św. Marka<sup>740</sup>, z mowy ludzkiej – *Boska komedia*, a z barw – *Madonna Sykstyńska* – nie byłyby tym, czym są, arcydziełami podniecającymi całą naszą istotę. Rzeźby zachwycąłyby jeno mistrzów dłuta, malowidła – ściągająby jeno przed siebie malarzów, wytwory gotyku lub stylu odrodzenia – zdumiewałyby tylko architektów, a płasy bajadery<sup>741</sup> – tylko złotą młodzież z pierwszego rzędu krzesł.

Czymże jest w tej płataninie estetycznych czynników ekspresji – realizm, zgodność z prawdą? „Jedną chwilką” – „chwilką tylko”<sup>742</sup>. Jeżeli punkt ciężkości spoczywa w idei, np. w dramatycznym napięciu, lub lirycznej rzewności, potrzeba tylko *m i n i m u m*, nie obrażającego naszych pojęć o rzeczywistości tam, gdzie jej przedmioty i postacie grają główną rolę. Figury jednak obrazu, grupy lub poematu mogą należeć do świata fantazji całkiem, a któż wtedy skontroluje ich prawdziwość? Kto oceni realność węża, duszącego w swych uściskach Laokoona i jego synów lub realność Świtezianki<sup>743</sup>?

<sup>738</sup> Muzy – dziewięć siostr, córek Zeusa i Mnemosyne, miało występować grupowo, tańczyć i śpiewać pod kierunkiem boga Apolla.

<sup>739</sup> Ludwig van Beethoven (1770–1827) – największy kompozytor niemiecki.

<sup>740</sup> Bazylika św. Marka w Wenecji słynie ze swoich mozaik.

<sup>741</sup> Bajadera (z port.) – indyjska śpiewaczka i tancerka.

<sup>742</sup> Parafraza słów z Wielkiej Improwizacji z *Dziadów* cz. III Mickiewicza.

<sup>743</sup> Świtezianka – rusalka zamieszkująca jezioro Świtez, tytułowa bohaterka ballady Adama Mickiewicza.

Bardzo często dzieło sztuki wprost razi nas niemożliwymi barwami i kształtami, dziwnym traktowaniem ciała ludzkiego, jak np. na obrazach starych szkół włoskich, wówczas rozkosz zgodności z naturą dla nas znika zupełnie, ale czy znika wszelkie zadowolenie estetyczne? Zostanie zwierciadło epoki, indywidualność artysty, idea etyczna, słowem, kilka czynników bardzo cennych i przede wszystkim stanowiących o pięknie.

A muzyka? Ta wprost wyslizguje się nagabywaniom realistów. Żaden wagneryzm<sup>744</sup> nie uczyni melodii wiernym odbiciem motywów przez nią śpiewanych, a gwałtowna chęć złamania tej fatalności za wszelką cenę rodzi dziwolagi, barbarzyńskie huki i grzmoty *Parsifala*<sup>745</sup>, które, gdyby ich nie ilustrowała scena i akcja, równie łatwo mogłyby być wzięte przez słuchaczów za kantatę na temat wielkiej hysterii lub walki byków. Każdy dźwięk jest wieloznaczny – wyrzucie libretto z *Don Juana*<sup>746</sup>, a łatwo ktoś weźmie arcytwór Mozarta za parafrazę *Szalonego Orlanda*<sup>747</sup>, *Dekameron*<sup>748</sup> lub Byronowskiego *Beppa*<sup>749</sup>. Gdzież tu więc mówić o ścisłej paraleli między sztuką a rzeczywistością?

---

<sup>744</sup> Wagneryzm – konwencja nawiązująca do *Gesamtkunstwerk* (dzieła totalnego) Richarda Wagnera, łączącego muzykę, dramat i teatr. Tu mowa w szczególności o charakterystycznej dla tej konwencji technice lejtmotywów.

<sup>745</sup> *Parsifal* – ostatni dramat muzyczny Richarda Wagnera, powstały w 1882 r.

<sup>746</sup> *Don Juan*, właśc. *Don Giovanni* – słynna opera Wolfganga Amadeusza Mozarta z 1787 r.

<sup>747</sup> *Orland Szalony* (wł. *Orlando Furioso*) – renesansowy epos rycerski Lodovica Ariosta (1474–1533), wydany drukiem w 1516 r.; zainspirował wiele utworów literackich i muzycznych.

<sup>748</sup> *Dekameron* – zbiór 100 nowel Giovanniego Boccaccia (1313–1375), głównie o tematyce miłosnej, napisany w latach 1350–1353, wydany drukiem w 1470 r.

<sup>749</sup> *Beppo* – poemat George’a Byrona powstały w 1817 r.

O muzyce i poezji rymowanej można twierdzić z całą stanowczością, że nie chcą być realnymi; natura nie zna ani melodyj złożonych, ani rymów. Ich pierwszy krok i sama forma już są zaprzeczeniem wszelkiej prawdy, a zadostycuczynieniem wszelkiej rozkoszy.

Na to wszystko nieprzejednany realizm mógłby odrzec:

„Bardzo pięknie – najrozmaitszy bywa stopień prawdziwości i estetyk musi jednakowo uwzględniać mniejszą jak większą, musi sobie stworzyć sprawdzian-probierz tak rozległy, ażeby go mogły wytrzymać wszystkie dotychczasowe utwory natchnienia artystycznego, ale dziś – co innego. Dziś, po wielu błakaniach się po odmęcie, dobiliśmy do przystani i zdobyli niezbity pewnik: że wierne naśladowanie świata prawdziwego to *alpha* i *omega* sztuki”.

Na to odpowiem: „Kłamiesz, Brutusie, kłamiesz, Kasjuszu, kłamiesz i ty, Asiniaszu”<sup>750</sup>, mizerny maruderze, włokący za tamtymi swą tekę z bezmyślnymi fotografiami rymszoków, chlewów i bydłobójni. W labiryncie motywów estetycznych, które przewinięły się do naszych czasów, w epopei, religii, romantyzmie, we wszelkich stylach i szkołach są pewne pierwiastki bezwarunkowo stałe, odwieczne a niespożyte daleko więcej niż wierne naśladownictwo. Na ich czele stoi geniusz ludzki, w dwóch swych artystycznych objawach: oryginalności i indywidualności.

---

<sup>750</sup> Zdanie z napisanego po francusku komentarza Heinricha Heinego do jego poematu *Atta Troll*: „Mais tu mens, Brutus, tu mens, Cassius, tu mens aussi, Asinius” (*Poèmes et légendes*, Paris 1855, s. 16). Brutus (Marcus Iunius Brutus) i Kasjusz (Gaius Cassius Longinus) wspomniani są tam jako zabójcy Juliusza Cezara, Asiniasz zaś to Gaius Asinius Polio, żołnierz i pisarz, autor apologii cesarobójstwa, przeprowadzonej w imię obrony wolności obywatelskich. *Atta Troll* z owym komentarzem jako wstępem do utworu wyszedł w przekładzie Marii Konopnickiej w 1887 r. i Aurelego Urbańskiego w 1901 r.

Powiadacie, że wedle tego, co wskazuje historia sztuki, treść nigdy nie wpływała na wartość dzieła, która polega wyłącznie na zaletach realistycznych? Lecz w takim razie cóż za różnica byłaby między oleodrukiem<sup>751</sup> a płótnem oryginalnym, między odlewem gipsowym, zdobiącym restauracje, a oryginałem z marmuru, zdobiącym komnaty Luwru lub Belwederu<sup>752</sup>?

Przypomnienie rzeczywistości, choćby bliźniacze, samo przez się nikogo w rozkosz nie wprawi. Czy Zeuksis i Parrasiusz<sup>753</sup> doznali jakiegokolwiek przyjemności na sam widok swych obrazów, którym dali się złudzić? Bynajmniej, dopiero z chwilą, gdy poznali swój błąd, a więc i potęgę złudzenia – przyszła rozkosz, potężny, pierś rozsadzający hołd dla ludzkiego talentu.

Zresztą jeden z naszych intransigentów<sup>754</sup> realizmu, p. Witkiewicz, przeoczywszy regułę swojej sekty, sam pozwolił wymknąć się następującym słowom:

Wszystko, cały świat rzeczywisty czy świat wyobraźni, mieści się w sztuce. Nie ma takiego stworzenia ani takiego zjawiska w naturze, ani takich uczuć, ani takich myśli, które niegodne byłyby artystycznej twórczości. Cały człowiek i cała przyroda może się objawić w sztuce pod jednym

---

<sup>751</sup> Oleodruk – reprodukcja powstała na drodze wynalezionej u progu XIX w. i przez całe stulecie bardzo popularnej techniki mechanicznego powielania obrazów za pomocą farb olejnych; synonim tandety.

<sup>752</sup> Belweder – prawdopodobnie tzw. Dolny Belweder wiedeński, który w 1775 r. przeznaczono dla cesarskiej kolekcji sztuki.

<sup>753</sup> Zeuksis i Parrasjos – słynni malarze greccy z przełomu V i IV w. p.n.e., przedstawiciele realizmu iluzjonistycznego. Opis ich pojedynku na obrazie, które można pomylić z rzeczywistością, znajduje się w *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego.

<sup>754</sup> *Intransigent* (fr.) – osoba nieprzejednana, uparcie obstająca przy swoim zdaniu.

jedynym warunkiem, ażeby każde dzieło nosiło piętno geniuszu, a przynajmniej talentu. Oto, podług mnie, podstawa do klasyfikacji wartościowej dzieł sztuki<sup>755</sup>.

Czytelniku, który pamiętasz mniej więcej treść słów tego samego autora, przytoczonych już dawniej, słyszę, jak pytasz, wzruszając z podziwem ramionami: czy to nie pomyłka? Czy p. Witkiewicz, jak bożek Janus<sup>756</sup>, ma dwie twarze i dwoje ust, z których jedno mówi: „dzień dobry”, gdy drugie mówi: „dobranoc”?

Nie – to naga prawda, bardzo częsta i pospolita wśród pewnych pisarzy, u których istotnie lewica nie wie, co czyni prawica...

Ale że nie chodzi tu o wykrycie nowych cudów konsekwencji polskiej – więc wracam do geniuszu. Na to chyba zgodzi się każdy, że polega on nie tylko na umiejętności kopiowania przyrody, ale zarówno na świetnych pomysłach, tytanicznych uczuciach, wielkim darze słowa lub misternym ustroju ucha, tworzącym boskie rymy, czyli na cechach nie mających nic wspólnego z naśladowaniem.

Wybitna oryginalność lub indywidualność, promieniejąca z samego artysty lub z jego dzieł, posiada taki urok dla wszystkich, że jej nie potrzeba ani treści bogatej, ani myśli nowych, ażeby podbić sobie świat. [...] <sup>757</sup>

Jeżeli tedy należy się jakimkolwiek pierwiastkowi piękna palma pierwszeństwa, to żadną miarą realności. Nie ona jest częstką stałą i niezmienną w płynnym, pstrym i wiecznie się wahającym i coraz to innym żywiole sztuki.

<sup>755</sup> S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*. IV, *Wędrowiec* 1885, nr 16, s. 184; cytat nieznacznie przeredagowany.

<sup>756</sup> Janus – bóg starorzymski, wyobrażany z dwoma zrośniętymi ze sobą głowami i oczami skierowanymi w przeciwne strony, co w późniejszych czasach dało asumpt do uznania go za symbol dwulicowości czy skrajnej zmienności zapatrywań.

<sup>757</sup> Opuszczono akapit dookreślający pojęcie wybitności.

Realizm dla realizmu to idea dla idei – to wskrzeszony platonizm, jeżeli zaś uważać go będziemy za jedno ze zmysłowych objawów natchnienia, geniuszu – wtedy zrozumiemy go wszyscy.

Ale nie tylko dla swej rywalizacji z naturą prawdziwość używała i używać będzie czci, od samych pierwocin artystycznej twórczości do dnia, w którym rozlegnie się na naszym globie ostatni, łabędzi jej śpiew. Postulat jej staje do posług dwóm celom sztuki plastycznej, przemawiającej za pomocą kształtów, a nawet poezji i muzyki, o ile chcą one i mogą liczyć się z rzeczywistością.

Pierwszym z nich jest rozkosz typowości w postaciach i przedmiotach.

Drugim – silniejsze, wyrazistsze działanie motywów na duszę widza, słuchacza lub czytelnika.

Po wszystkie czasy człowiek znajdował przyjemność w uzewnętrznianiu własnych myśli, uczuć i pragnień, w poznawaniu samego siebie, w odgadywaniu innych. Jak zwierciadlane odbicie, zdziwiwszy najpierw, raduje następnie dzikiego, tak wizerunek pewnej klasy ludzi, kategorii usposobień, pewnego szeregu przedmiotów znanych połowicznie tylko, cieszy nas i podnieca. Im powszechniejszym jest odbicie, im więcej jednostek ogarnia, im szerszym typ – tym więcej serc przejmuje wzruszeniem, tym więcej ludzi pała dlań wdzięcznością, tak że w końcu poezja wszechświatowa<sup>758</sup>, sylwetki Hamletów, Don Kiszotów, Faustów, Prometeuszów, Learów i Makbetów, Otellów<sup>759</sup> wybija się na sam wierzch i zasiada na tronie.

---

<sup>758</sup> Poezja wszechświatowa – kategoria stosowana w komparatyście dziewiętnastowiecznej, oznaczająca klasę arcydzieł o wartościach uniwersalnych, ponadnarodowych i ponadczasowych.

<sup>759</sup> Bohaterowie wielkich dzieł literatury powszechnej: Shakespeare'a, Cervantesa, Goethego, a także Shelleya.



[...] <sup>760</sup> Popęd – dzisiaj nazywany donkiszoterią, poeta zrobił dedukcją, do której dopasował wypadki, przygody i inne rysy charakteru, właściwości fizyczne, wedle praw często oderwanej psychologii i logiki – i stanęła przed nami postać nieśmiertelna, na pozór tak tętniąca prawdą, że nieraz już poważnie przypisywano jej wartość autentycznego okazu z kliniki (Pi y Molits<sup>761</sup>).

Ta dedukcja, niekiedy może być całkiem nawet wyssaną z palca i tylko siłą konsekwencji, z jaką została przeprowadzona, użyczyła jej pozorów łudzącej prawdy. Któż to jest Quasimodo lub ojciec Madeleine<sup>762</sup>, jeśli nie mity, a przecież dla nas żyją one tak, jak bogowie olimpijscy żyli dla Greków.

Fakt ten uważam za pewnik, mało lub może zgoła nie uwzględniany przez estetykę i artystów nawet z szerokiej widowni Zachodu. Safo, Gaussin<sup>763</sup>, Klaudiusz z *Dzieła*<sup>764</sup>, mimo bajecznie subtelną charakterystykę, obejmują zbyt małe koło, ażeby mogły liczyć na nieśmiertelność. To typy miejscowe i dla reszty społeczeństwa dosyć obojętne, nas zachwyca w nich idealna konsekwencja wypadków i postępów, to jest tylko połowa dzieła. Francuzi rozkoszują się całym. Na odwrót Ślimak z *Placówki* zjednywa nas daleko

<sup>760</sup> Opuszczono przykłady *Hamleta* i *Don Kichota*.

<sup>761</sup> Emilio Pi y Molist (1824–1892) – chirurg, psychiatra i pisarz, dyrektor szpitala de la Santa Cruz w Barcelonie, autor eseju *Primeros del Don Quijote en el concepto médico-psicológico*, Barcelona 1886.

<sup>762</sup> Quasimodo i ojciec Madeleine (właśc. Jean Valjean) – bohaterowie *Katedry Najświętszej Marii Panny* i *Nędzników* Victora Hugo.

<sup>763</sup> Safo (właśc. Fanny Legrand) i Gaussin – kurtyzana i jej kochanek z powieści Alphonse'a Daudeta *Sapho* z 1884 r.

<sup>764</sup> *L'Oeuvre* (*Dzieło*) powieść Émile'a Zoli z 1886 r., której bohaterem jest Klaudiusz (Laniter).

więcej niż Niezdarą Dygasińskiego<sup>765</sup>, choć drugi jest portretem, a pierwszy zbiorowiskiem, średnio proporcjonalną, typową wielkością, do której pasują wszyscy chłopci razem, ale żaden z osobna, bo za dużo przechodzi kolei, za wiele posiada rysów znamienych jak na jednego człowieka.

Żyjemy w dobie, kiedy potrzeba typu osłabiła inne. Cywilizacja darwinistycznie bada siebie, uczy się, obserwuje, ze sztuki, zwłaszcza powieściopisarskiej, robi pracownię psychologicznej analizy dla celów praktycznych, wypełnia ją po brzegi i d e ą społeczną, co bynajmniej realizmu nie dowodzi, ale jej ujmę żadnej nie przynosi: oto przyczyna błędnego mniemania, że typ i fotografia jest wszystkim. Człowiek jest po dawnemu spragniony świeżych motywów i nowych pomysłów, a dla wyczerpania inwencji Zachodu ożywcza struga noweli ruskiej<sup>766</sup>, polskiej, lirycznej, ale wcale nie realistycznej – to nowy świat piękna.

Jeżeli treścią dzieła sztuki nie jest typ, ale wzruszenie inne, wtedy realizm postaci i dziedziny, w której się one obracają, stanowi o większym lub mniejszym wrażeniu. Tragikomedia życia ludzkiego może być przedstawiona tylko na ludziach żywych. *Kain* Byrona<sup>767</sup> wstrząsa nami, bo to nasz bliźni z krwi i kości; *Prometeusz* Shelleya<sup>768</sup> zdumiewa szczegółami i scenerią, ale robi wrażenie widma nieuchwytnego i nudzi każdego, kto nie jest wytrawnym smakoszem literackim. *Zatoka śmierci* Payera<sup>769</sup>, nama-

---

<sup>765</sup> Niezdarą przezywają Janka Mroza – tytułowego bohatera opowiadania Adolfa Dygasińskiego z 1884 r.

<sup>766</sup> Ruskiej – tu rosyjskiej.

<sup>767</sup> *Kain* – poemat dramatyczny Byrona z 1821 r.

<sup>768</sup> *Prometeus Unbound* (*Prometeusz rozpięty*) – poemat Percy'ego Shelleya z 1820 r., przełożony na polski w 1887 r. przez Feliksa Jezierskiego.

<sup>769</sup> *Die Bucht des Todes* (*Zatoka śmierci*) – obraz Juliusa Payera z 1883 r, należący do słynnego w owym czasie cyklu na temat tragicznej wyprawy kapitana Johna Franklina do Arktyki.

lowana przez p. Żmurkę<sup>770</sup> lub Kotarbińskiego<sup>771</sup> wedle wskazówek choćby Michała Anioła – przejmowałaby dreszczem co najwyżej woźnego z Towarzystwa Zachęty. Byłby to stek mglistych nieprawdopodobieństw i fałszów kłujących oczy.

Dobiegam do kresu. Pewny, że słowa te będą... grochem o ścianę. Nasi zakapturzeni idealiści środek zrobili celem samym w sobie, tak jak etyka prawowierna zrobiła moralność, czyli warunek harmonii powszechnej, ostatecznym celem postępowania lub jak w czasach scholastyki wyrazom przypisywano byt realny. Tego rodzaju choroba należy do trudno uleczalnych, bo stanowi manię. W tym przewidywaniu zrobię im jednak wielkie ustępstwo.

Dajmy na to, że realizm może i musi być zachwalanym dla samej idei naśladownictwa, a naśladowanie natury to najwyższy szczyt artyzmu i ideał sztuki – czy nawet w takim razie temat i treść są dodatkami obojętnymi?

Jeżeli fizjognomia ludzka jest równie łatwą do sportretowania, jak np. książka, jeżeli grupa złożona z dwudziestu osób, tak, iż każda z nich inny wyraża stan ducha, inne posiada rysy, postawę, szczebel społeczny itd., tyleż nastręcza trudności co stado baranów – w takim razie oni mają słuszność. W takim razie talent malarza, świetnie odtwarzającego rysy Papuasów, równie talentowi artyście robiącego portrety Kanta lub Schopenhauera<sup>772</sup>, poezja charakteryzująca drzewo równa poezji charakteryzują-

<sup>770</sup> Franciszek Żmurko (1858–1910) – malarz polski, portrecista, modny w końcu XIX w.

<sup>771</sup> Miłosz Kotarbiński (1854–1930) – malarz polski, twórca obrazów rodzajowych, religijnych i fantastycznych.

<sup>772</sup> Artur Schopenhauer (1788–1860) – filozof niemiecki, pesymista, twórca „filozofii woli”, jeden z patronów literatury przełomu wieków; jego najważniejsze dzieło to *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Świat jako wola i przedstawienie*, 1819).

cej z nie większą, lecz jednakową sztuką starcie dwóch  
namiętności ludzkich, muzyka naśladowująca wielką bitwę,  
równa muzyce naśladowującej urwany okrzyk trwogi, a rzeź-  
biarz wykuwający indyka zaperzonego rówien<sup>773</sup> Cano-  
vie<sup>774</sup>, wykuwającemu Herkulesa z maczugą.

---

<sup>773</sup> Rówien – równy.

<sup>774</sup> Antonio Canova (1757–1822) – rzeźbiarz i malarz włoski, wy-  
bitny przedstawiciel klasycyzmu.

## Bibliografia

### TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Avatar, *Rachunki*, „Świt” 1885, nr 12 z 24 marca, s. 92.
- [Białobłocki B.] B. Błbłcki, [rec.] Szkice estetyczne p. M. Massoniusa. Warszawa 1884 r., str. 114, „Dodatek Miesięczny do czasopisma Przegląd Tygodniowy” 1885, półrocze pierwsze, s. 391–397.
- Bogusławski W., *Brzydka. Fragment z dramatu przyszłości*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 1 z 1 stycznia, s. 10–11.
- Bogusławski W., *Przegląd artystyczny*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 72b z 13 marca, s. 1–2.
- [Brzeziński J.] Incognitus, *Felieton teatralny* [cz. 1], „Gazeta Polska” 1884, nr 293 z 29 grudnia, s. 1; [cz. 2], nr 294 z 30 grudnia, s. 1.
- Gomulicki W., *Barwy, ich teoria naukowa i znaczenie w sztuce* ([rec.] Henryk Struve, *Estetyka barw*, Warszawa 1886), [cz. 1], „Kurier Warszawski” 1888, nr 145b z 27 maja, s. 1–3; [cz. 2], nr 146b z 28 maja, s. 1–2.
- Gomulicki W., *Estetyka „zdrowego rozsądku”* [cz. 1], „Kurier Codzienny” 1885, nr 55 z 24 lutego, s. 1–2; [cz. 2], nr 56 z 25 lutego, s. 1–3.
- Gomulicki W., *Hus. Obraz Wacława Brożika*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 43 z 12 lutego, s. 1–2.
- Gomulicki W., *Logika „wykrętów” (Odpowiedź panu Prusowi)*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 64 z 5 marca, s. 1–4.
- Jellenta C., *Sekta estetyczna. I*, „Prawda” 1888, nr 32 z 11 sierpnia, s. 379–380.

- Jellenta C., *Sekta estetyczna. II*, „Prawda” 1888, nr 33 z 18 sierpnia, s. 392–393.
- Jellenta C., *Zakapturzony idealizm. I*, „Prawda” 1888, nr 35 z 1 września, s. 415–416.
- Jellenta C., *Zakapturzony idealizm. II*, „Prawda” 1888, nr 36 z 8 września, s. 425–427.
- Massonius M., *Odpowiedź p. Błbłckiemu w kwestii estetyki*, „Dodatek Miesięczny do czasopisma Przegląd Tygodniowy” 1885, półrocze pierwsze, s. 647–652.
- Prus B., *Farys*, „Kraj” 1885, nr 46 z 26 listopada, s. 18.
- Prus B., *Kronika tygodniowa* [I], „Kurier Warszawski” 1885, nr 18 z 18 stycznia, s. 1–4.
- Prus B., *Kronika tygodniowa* [II], „Kurier Warszawski” 1885, nr 53 z 22 lutego, s. 3.
- Prus B., *Kronika tygodniowa* [III], „Kurier Codzienny” 1888, nr 194 z 15 lipca, s. 1–4.
- Prus B., *Warszawa, 23 marca*, „Kraj” 1885, nr 12 z 4 kwietnia 1886, s. 4–6.
- Prus B., *Zamiast kroniki, rzecz o estetyce „nierozsądku”*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 59b z 28 lutego, s. 1–4.
- Struve H., *Słowo o krytyce artystycznej. Odpowiedź panu W.* [cz. 1], „Kłosa” 1885, nr 1027 z 5 marca 1885, s. 152–153; [cz. 2], nr 1028 z 12 marca, s. 167–168 i 170.
- Struve H., *Słowo o krytyce artystycznej. Odpowiedź panu W.* [cz. 3], „Kłosa” 1885, nr 1029 z 19 marca, s. 183–184.
- [Witkiewicz S.] W., *Malarstwo i krytyka u nas. I*, „Wędrowiec” 1884, nr 52 z 25 grudnia, s. 622–624.
- [Witkiewicz S.] W., *Malarstwo i krytyka u nas. II* [odc. 1], „Wędrowiec” 1885, nr 5 z 29 stycznia 1885, s. 49–51; [odc. 2], nr 6 z 5 lutego, s. 63–64; [odc. 3], nr 7 z 12 lutego, s. 74–75.
- [Witkiewicz S.] W., *Malarstwo i krytyka u nas. II* [odc. 4], „Wędrowiec” 1885, nr 8 z 19 lutego, s. 86; [odc. 5], nr 9 z 26 lutego, s. 98–100.
- [Witkiewicz S.] W., *Malarstwo i krytyka u nas. III*, „Wędrowiec” 1885, nr 12 z 19 marca, s. 134, 136.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Bąbel A., *Świat w powiększeniu. Dziewiętnastowieczny mikroskop jako instrument i jako metafora (na przykładzie twórczości Bolesława Prusa)*, „Napis” 2014, XX, s. 106–120.
- [Biegeleisen H.] B. H., *Teoria i technika powieści*, „Prawda” 1883, nr 38, s. 451–452.
- Bogusławski W., *Przegląd artystyczny*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 313b, s. 1–3.
- [Brandes G.], *Odczyty Jerzego Brandesa, wypowiedziane w d. 10, 12 i 13 lutego r. 1885 w Sali Ratuszowej na rzecz Towarzystwa Dobroczynności (Odbitka z „Gazety Polskiej”)*, Warszawa 1885.
- [Breza] Adam B..., *Listy o sztuce*, „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 1, s. 12–13; nr 2, s. 27.
- Budrewicz T., *Po pierwsze – nie gorszyć. Etyczny kontekst realizmu w krytyce konserwatywnej*, w: *Realisci, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, red. E. Pańczoska i in., Warszawa 2013.
- Budrewicz T., *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018.
- Budrewicz T., Sobieraj T., *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015.
- Chmielowski P., *Młode siły*, „Ateneum” 1880, t. 1, s. 153–175, 318–332.
- Chmielowski P., *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961.
- Fita S., *Bolesław Prus a Stanisław Witkiewicz*, w: *idem, „Pozytywista ewangeliczny”. Studia o Bolesławie Prusie*, Lublin 2008.
- [Freudensohn D.] Zgliński, *Żywioły społeczne w literaturze nadobnej. III*, „Prawda” 1882, nr 37, 439–440.
- [Gawalewicz M.], M. G., *Felieton literacki. Wiktor Gomulicki*, „Gazeta Polska” 1885, nr 208, s. 1–2.
- Gielata I., *Bolesław Prus na progu nowoczesności (rozdz. Lekcje patrzenia)*, Bielsko-Biała 2011.
- Głowacki A., *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*, Warszawa 1883.

- Gołąb M., *Chełmoński. Chmielowski. Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874–1883* [katalog wystawy], przedm. W. Suchocki, Poznań 2010.
- Gomulicki J.W., *Pegaz w jarzmie, czyli klucze do Ciurów*, w: W. Gomulicki, *Ciury. Powieść*, wstęp J.W. Gomulicki, tekst ustalił i objaśnił Z. Wasilewski, Kraków 1986.
- Gomulicki W., *Kartki estetyczne*, „Prawda” 1886, nr 41, s. 487–488; nr 43, s. 511–512.
- [Gomulicki W.] wg, *Luźne kartki. Lalka Prusa a romantyzm*, „Kraj” 1890, nr 9, s. 2–3.
- Gomulicki W., *Pogadanka artystyczna*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 134, s. 1–3.
- Gomulicki W., „*Pogrzeb Giedymina*”, „Kurier Warszawski” 1888, nr 178, s. 1–2.
- Gomulicki W., *Stanisław Witkiewicz*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1891, nr 432, s. 13–15.
- Gomulicki W., *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 51, s. 1009.
- Grabowska-Kuniczuk A., „*Sąd oka?*” *O sposobach postrzegania świata w twórczości Bolesława Prusa*, „Napis” 2014, XX, s. 140–153.
- Jankowski Cz., *Krytyka dzieł sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 20–21.
- Jaszczuk A., *Spór pozytywistów z konserwatystami o przyszłość Polski 1870–1903*, Warszawa 1986.
- Jellenta C., *Dramat jakich wiele*, „Prawda” 1887, nr 21, s. 246–247.
- Jellenta C., [rec.] W. Gomulicki. *Poezje*, Warszawa. Nakładem Księgarni W. Gruszeckiego, „Prawda” 1887, nr 3, s. 31–32.
- Jeske-Choiński T., *Jeszcze pozytywizm warszawski (Polemika)*, „Słowo” 1885, nr 202–205.
- Jeske-Choiński T., *Pozytywizm warszawski i jego główni przedstawiciele*, „Niwa” 1885, t. 27, z. 248, s. 599–609.
- Jeske-Choiński T., *Ziarna i plewy. XIV–XV. Teoria powieści*, „Niwa” 1883, t. 24, z. 207, s. 221–229; z. 208, s. 278–284.
- Kabata M., *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec” 1884–1887)*, Warszawa 1978.
- Kielak D., *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.



- Knysz-Rudzka D., *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich. Studia*, Warszawa 1992.
- Kotarbiński J., *Falszywa diagnoza*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 200, s. 1–3.
- Kotarbiński J., „*Krok dalej*”, „Kurier Codzienny” 1885, nr 206, s. 1–3.
- Kotarbiński J., *Reakcyjna krytyka*, „Kurier Codzienny” 1885, nr 230–234.
- Kowalczuk U., *Rozczarowanie i satysfakcja jako strategie diagnoz kulturowych Świętochowskiego (Szkice włoskie)*, w: Aleksander Świętochowski, red. K. Stepnik, M. Gabrys, Lublin 2011, s. 63–74.
- Kowalski M., *Terminologia krytyczna w portretach literackich Antoniego Sygietyńskiego na podstawie cyklu „Współczesna powieść we Francji”*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2, s. 107–141.
- Kozłowski W., *Czy pozytywizm jest kierunkiem antynarodowym? II*, „Prawda” 1885, nr 10, s. 112–113.
- [Kucharzewski L.?] Kucharzewski F., *W sprawie konkursu na pomnik Mickiewicza*, „Kurier Poranny” 1885, nr 49, s. 3.
- Kulczycka-Saloni J., *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*, Wrocław 1974.
- [Lemański J.] Tredecim, *Nieomylni*, „Chimera” 1901, t. 2, z. 4–5, s. 315–318.
- Lemcke K., *Estetyka*, podług wydania oryginału niemieckiego przeł. B. Zawadzki, wydanie III pomnożone, Lwów 1901.
- Lewandowski T., *Cezary Jellenta estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, Wrocław 1975.
- Łapicki J., *Dzieło sztuki pod skalpelem pozytywisty*, „Niwa” 1884, t. 25, z. 230, s. 81–103.
- Malec M., *Eugène Véron – zapomniane ogniwo polskiego modernizmu*, „Wiek XIX” R. V, 2012, s. 141–151.
- Malinowski J., *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX w.*, Kraków 1987.
- Malinowski J., *Przedmowa*, w: Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i groteska w sztuce nowoczesnej, red. M. Geron, J. Malinowski, Kraków 2011.

- Markiewicz H., *Polskie przygody estetyki Taine'a*, w: *idem*, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985, s. 291–295.
- Martuszevska A., *Bolesława Prusa „prawidła” sztuki literackiej*, Gdańsk 2003.
- Massonius M., *Replika*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 23, s. 8.
- Massonius M., *Szkice estetyczne*, Warszawa 1884.
- Matuszewski K., *Konkurs na pomnik Mickiewicza (Sprawozdanie specjalne „Gazety Polskiej”)*, „Gazeta Polska” 1885, nr 34–41.
- Okoń W., *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- Okulicz-Kozaryn R., *Przed porównawczą lekturą Ciurów i Lalki. Sprawa Wiktora Gomulickiego z Bolesławem Prusem*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014.
- Olszaniecka M., *Dziwny człowiek (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków 1984.
- Paczoska E., *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988.
- Piasecki Z., *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, Warszawa 1983.
- [Pilecki A.] P. A., *Księga pieśni. Poezje Wiktora Gomulickiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1874, nr 3, s. 24–25.
- [Pług A.] A.P., *Śp. Ludwik Kucharzewski*, „Kłosa” 1889, nr 1254, s. 17–18.
- Podraza-Kwiatkowska M., *wstęp do: Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Wrocław 2000.
- Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889*, t. 1, cz. 1, oprac. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, Warszawa 1993.
- Prus B., *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 149, s. 1–3.
- Prus B., *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 303, s. 1–3.
- Prus B., *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1883, nr 317, s. 1–3.

- Prus B., *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1884, nr 346, s. 1–4.
- Prus B., *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 27a, s. 1–3.
- Prus B., *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1888, nr 180, s. 1–4.
- Prus B., *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1889, nr 164, s. 1–4.
- Prus B., *Kroniki*. Wybór, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1994.
- Prus B., *Lalka*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1991, t. I, s. 34, t. II, s. 271.
- Prus B., *Wystawa projektów na pomnik Mickiewicza*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 180b, s. 1–3.
- Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986.
- [Rajchmanowa M.] W.J., *Estetyka zdrowego rozsądku*. Franciszek Sarcey, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 38, s. 446–447.
- [Rzętkowski S.] St.M.Rz., *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 112, s. 119, 122.
- Skała A., *Adolf Dygasiński niepoprawny pozytywista. Między tradycją a nowoczesnością*, Lublin 2013.
- Stąd pozytywizm jest konserwatyzmem”. Myśl społeczno-polityczna młodych konserwatystów warszawskich i ich adherentów 1876–1918: Antologia publicystyki*, wstęp, wybór i oprac. M. Głoger i W. Ratajczak, Bydgoszcz [2018].
- Struve H., *O znaczeniu życiowym sztuk pięknych*, „Kłosy” 1889, nr 1278, s. 407, 410.
- Struve H., *Szpetne w sztukach pięknych*, „Kłosy” 1888, nr 1175–1176.
- Struve H., *Wybór pism estetycznych*, oprac. J. Sztachelska, Kraków 2010.
- Sygietyński A., *Spółczesna powieść we Francji. I. Gustaw Flaubert*, „Ateneum” 1881, t. 2, s. 45–72, 249–282.
- Sygietyński A., *Spółczesna powieść we Francji. III. Zola*, „Ateneum” 1882, t. 4, s. 112–154.

- [Świętochowski A.], A.S. *Szkice włoskie, XII (Muzea-rzeźba)*, „Prawda” 1882, nr 26, s. 305.
- [Tokarzewicz J.] J.T.H., *Realizm w powieści naszej*, „Kraj” 1884, nr 12–14, 20–21.
- Tokarżówna K., Fita S., *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1969.
- Véron E., *Estetyka*, tłum. A. Lange, Warszawa 1892.
- Weiss T., *Przełom antypozytywistyczny w latach 1880–1890 (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, Kraków 1966.
- [Wiślicki A.?] Rębajło, *Potomstwo Zoila. IX. Antoni Sygietyński*, „Przegląd Tygodniowy” 1885, nr 38, s. 478–480.
- Witkiewicz S., *Józef Chelmoński*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 316, s. 33–35.
- Witkiewicz S., *List do Redaktora*, „Opiekun Domowy” 1875, nr 9, s. 143–144.
- Witkiewicz S., *Sztuka i krytyka u nas*, wyd. 1, Lwów–Warszawa–Poznań 1891 oraz w: *idem, Pisma zebrane*, t. 1: *Sztuka i krytyka u nas*, wstęp i komentarze M. Olszaniecka, Kraków 1971.
- [Witkiewicz S.] W., *Obraz Brożika*, „Wędrowiec” 1885, nr 10, s. 110–111.
- Wspomnienia o Bolesławie Prusie*, oprac. S. Fita, Warszawa 1962.
- [Zagórski W.], Publicola, *Polemika o histerię w polemice*, „Słowo” 1885, nr 211–213.
- Zajkowska J., *Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Warszawa 2010.
- Zalewski C., *(Bolesław Prus jako estetyk. Sztuki piękne w dyskursie i praktyce prozatorskiej pisarza)*, Kraków 2014.

## Indeks osób

- Ajdukiewicz Tadeusz 62, 92,  
111, 113
- Alchimowicz Kazimierz 23,  
323, 357
- Aleksander III Romanow,  
car 111
- Allen Grant 387
- Andersen Hans Christian 174
- Antinous 230
- Apelles z Kolofonu 234
- Apuchtin Aleksander 112
- Ariosto Lodovico 396
- Arystarch z Samos 369
- Arystoteles 55, 126
- Asiniasz (właśc. Gaius Asi-  
nius Polio) 397
- Augustyn, św. 140
- Avatar 17, 44, 45, 341
- Bachórz Józef 13, 59, 61
- Baedecker Karl 313
- Bain Alexander 162, 163, 167,  
387
- Bakałowiczowa Wiktoryna  
z Szymanowskich 130
- Baranowski Bolesław 96
- Barrow John 145
- Bartholdi Frédéric 333
- Baudelaire Charles 20, 174
- Bąbel Agnieszka 64
- Beethoven Ludwig van 395
- Bellini Giovanni 205, 253
- Belot Adolphe 130
- Benjamin-Constant Jean-  
-Joseph 373
- Bernhardt Sarah 101
- Bernini Giovanni Lorenzo 205
- Beyer Karol 359
- Białobłocki Bronisław (pseud.  
Błbłcki) 33, 34, 83, 85, 183,  
184, 189, 193–199, 207
- Biegeleisen Henryk 16
- Bielinski Wissarion 190, 197
- Bizet Georges 110
- Błbłcki zob. Białobłocki  
Bronisław
- Boccaccio Giovanni 396
- Bogusławski Władysław 26,  
27, 36, 43, 44, 83, 91, 104,  
105, 229, 307
- Boileau-Despréaux Nicolas  
203
- Bolesław Chrobry 97, 98, 139
- Boll Franz 349
- Bonaparte Napoleon 51, 136,  
256, 365, 368

- Borgia Lukrecja 165  
 Bouguereau William-Adolphe 373  
 Bourget Paul 372, 373  
 Boy-Żeleński Tadeusz (właśc. Tadeusz Żeleński) 220  
 Brandel Konrad 40, 251, 359  
 Brandes Georg 15, 64  
 Brandt Józef 287, 385  
 Branicki Franciszek Ksawery 249  
 Breza Adam 26, 358  
 Brodziński Kazimierz 55  
 Brožík Václav 41, 265, 268, 316–319, 341  
 Brutus (właśc. Marcus Iunius Brutus) 397  
 Brzeziński Jan (pseud. Incognitus) 35, 36, 83, 91, 102, 217  
 Budrewicz Tadeusz 15, 26  
 Buffon Comte de 389  
 Bujnicki Tadeusz 16  
 Byron George 396, 402  
 Cabet Étienne 226  
 Calaudel Camille 158  
 Canova Antonio 137, 139, 334, 404  
 Carolus-Duran (właśc. Charles Auguste Émile Durant) 372, 373  
 Cellini Benvenuto 58, 122, 178  
 Cervantes Miguel 73, 74, 400  
 Chałubiński Tytus 168  
 Chamfort Nicolas Sébastien-Roch 220  
 Chełmoński Józef 38, 52, 58, 60, 103, 106, 132, 133, 156, 176, 288, 373  
 Chevreul Michel Eugène 348  
 Chęciński Jan 95  
 Chmielowski Adam (brat Albert) 106  
 Chmielowski Piotr 16, 19, 99, 152, 186, 193  
 Chopin Fryderyk 92  
 Cieszkowski August 184  
 Comte Auguste 62, 124  
 Coppée François 167  
 Courbet Gustave 354  
 Czartoryski Adam Jerzy 309  
 Czartoryski Konstanty 145  
 Czartoryski Władysław 309  
 Dante Alighieri 131  
 Darwin Charles 51, 140, 167, 294, 382, 387  
 Daudet Alphonse 99, 130, 401  
 David d'Angers Pierre-Jean 137  
 David Jacques-Louis 101, 137, 160, 161  
 Defoe Daniel 73  
 Delaroche Paul (właśc. Hippolyte Delaroche) 301  
 Denner Balthasar 209  
 Dębicki Władysław Michał 183  
 Diderot Denis 160, 303  
 Dobrski Konrad 294

- Dołęga-Chodakowski Zorian  
(właśc. Adam Czarnocki)  
184
- Dubois Paul 158
- Dyck van Anthony 212
- Dygasiński Adolf 62, 103, 147,  
167, 402
- Dykas Tomasz 308, 336, 341
- Eiffel Gustave 333
- Fałat Julian 384
- Faleński Felicjan 174
- Feldmanowski Hieronim 122
- Félix Rachel (właśc. Élisabeth  
Rachel Félix) 101
- Fidiasz 185, 195, 233, 299
- Fiołek Krzysztof 74
- Fita Stanisław 19, 37, 40, 67, 73
- Flaubert Gustave 15, 99, 372
- Franklin Benjamin 138
- Franklin John 402
- Freudensohn Daniel (pseud.  
Zgliński) 68
- Fryderyk Wielki 139
- Gabryś Monika 30
- Gadomski Walery 312
- Galileusz (właśc. Galilei  
Galileo) 367, 371
- Garrick David 101
- Gawalewicz Marian 71
- Geron Małgorzata 36
- Gerson Wojciech 92, 93, 106,  
301
- Giambologna (właśc. Gio-  
vanni da Bologna) 383
- Gielata Ireneusz 64
- Gieryski Aleksander 49, 50,  
58, 60, 103, 106, 132, 156,  
157, 176, 285, 357–364, 366,  
371, 373–375, 380, 381, 384
- Gieryski Maksymilian 38,  
106
- Giron Charles 373
- Gladstone William 93, 94
- Gloger Maciej 15
- Gluck Christoph Willibald 223
- Głowacki Aleksander zob.  
Prus Bolesław
- Gnatowski Jan 25, 99
- Godebski Cyprian 37
- Goethe Johann Wolfgang 117,  
127, 138, 139, 179, 190, 194,  
196, 223, 328, 334, 400
- Golian Zygmunt 167
- Gołab Maria 37
- Gomulicki Juliusz Wiktor 19
- Gomulicki Wiktor 16–25, 27,  
28, 32, 35, 39, 41–45, 48, 49,  
53, 55–66, 70–74, 83, 84,  
96, 103, 119, 121, 123–126,  
128, 131, 133–138, 143, 144,  
147–152, 154–163, 165, 166,  
168–172, 175, 176, 179, 180,  
265, 316–319, 342, 347, 354
- Goncourt Edmond de 99, 371,  
372, 374, 388
- Goncourt Jules de 371, 372,  
374, 388

- Grabowska-Kuniczuk Agata 61  
 Hugo Wiktor 127, 162, 177, 205, 401  
 Grocholski Stanisław 262  
 Hus Jan 265, 267, 269, 316–318  
 Gruszecki Artur 103  
 Huysmans Joris-Karl 99  
 Grzymała-Siedlecki Antoni 22, 175  
 Hypereides 234  
 Guillaume Jean-Baptiste  
 Ilinicz-Zajdler Ludomir 42  
 Claude Eugène 335, 336  
 Incognitus zob. Brzeziński  
 Guyau Jean-Marie 51, 387  
 Jan  
 Hadrian, cesarz 230  
 J.G. 25  
 Halévy Ludovic 165  
 Jabłczyński Feliks 53  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 184, 185, 196  
 Jabłoński Antoni 30  
 Heine Heinrich 66, 178, 257, 278, 284, 394, 397  
 Jankowski Czesław 52, 53  
 Jaszczuk Andrzej 15  
 Jean-Paul (właśc. Johann Paul Friedrich Richter) 174  
 Jellenta Cezary (właśc. Napoleon Hirszbard) 50–53, 66, 67, 71, 367, 369, 377, 380, 387, 389, 393  
 Jeske-Choiński Teodor 15, 16, 47, 71  
 Herman-Skrzyńska Helena 110, 111  
 Jezierski Feliks 402  
 Heron z Aleksandrii 369  
 Joanna d'Arc 158  
 Hoene-Wroński Józef 184  
 Juliusz Cezar (właśc. Gaius Iulius Caesar), cesarz rzymski 382, 397  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 174  
 Kabata Michał 16  
 Hogarth William 325  
 Kamieński Antoni 75  
 Homer 212, 255, 352, 369  
 Kandler Ludwik 30  
 Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 336, 367  
 Kant Immanuel 45, 139, 243, 246, 253, 292, 295, 296, 298, 322, 342, 391, 403  
 Horowitz Leopold 93, 113, 114, 133, 179, 211  
 Houdon Jean-Antoine 138



- 
- |  |  |
|--|--|
| Karliński Kacper 323                           | Krywult Aleksander Wiktor<br>92, 93, 110–112                   |
| Karłowicz Jan 114, 138, 375                    | Krywult Jan 110  |
| Karol August 139                               | Kucharzewski Feliks Józef 31                                   |
| Kasjusz (właśc. Gaius Cassius<br>Longinus) 397 | Kucharzewski Ludwik 28, 31                                     |
| Katarzyna II 385                               | Kühne Wilhelm Friedrich 349                                    |
| Kaulbach Wilhelm 268, 318,<br>380              | Kulczycka-Saloni Janina 16,<br>40                              |
| Kepler Johannes 367, 371                       | Kurzawa Antoni 28  |
| Kielak Dorota 30                               |  |
| Klaczko Julian 186, 193                        | Lachnicki Cyprian 92   |
| Kleist Ewald Christian von 139                 | Lam Jan 310  |
| Knysz-Rudzka Danuta 16                         | Lange Antoni 157–159, 161,<br>172, 348                         |
| Kock de Paul 173                               | Le Brun André 334  |
| Kolumb Krzysztof 369                           | Leclerc Georges-Louis 389                                      |
| Konopnicka Maria 397                           | Lemański Jan (pseud. Trede-<br>cim) 53                         |
| Kopernik Mikołaj 160–162,<br>367, 369–371      | Lemcke Karol 26, 27, 188, 211                                  |
| Koppelman 168                                  | Lenartowicz Teofil 93  |
| Kotarbiński Józef 68, 69, 71                   | Leonardo da Vinci 326  |
| Kotarbiński Miłosz 403                         | Lessing Gotthold Ephraim<br>60, 138, 139, 323                  |
| Kowalczuk Urszula 30                           | Lewandowski Leon Leopold<br>94                                 |
| Kowalski Mariusz 65                            | Lewandowski Tomasz 50  |
| Kozłowski Władysław 15                         | Lewes George Henry 167   |
| Krause Karl Christian Frie-<br>drich 45, 342   | Libelt Karol 55, 62, 148, 167,<br>168, 184, 185, 188, 196, 387 |
| Kraushar Aleksander 19, 278,<br>394            | Lindau Paul 167  |
| Kremer Józef 184, 185, 188,<br>196, 291, 387   | Littré Emil 124  |
| Kronenberg Leopold Józef 111                   |  |
| Król Kazimierz 253                             | Łapicki Julian 16  |
| Królikowski Jan Walery 130                     | Łuszczewska Jadwiga (pseud.<br>Deotyma) 189                    |
| Krupiński Franciszek 124                       |  |
| Kryński Adam Antoni 114, 138                   |  |

- Maciejewski Janusz 16  
 Makart Hans 383  
 Makowski Konstanty 23, 373  
 Makowski Władimir 373  
 Maksymilian III Habsburg 249  
 Malec Iwona M. 55  
 Maleszewski Tytus 93, 112  
 Malinowski Jerzy 20, 36, 39  
 Margerita Burgundzka 165  
 Markiewicz Henryk 19, 75  
 Martuszevska Anna 17, 18, 54,  
 57, 58, 62, 73, 74  
 Massonius Marian 33, 34, 83,  
 183, 185–190 193, 198  
 Maszyński Julian 92, 107, 108  
 Matejko Jan 60, 97, 98, 105,  
 109, 110, 113, 120, 131, 132,  
 156, 176, 205, 210, 213–215,  
 249–251, 259, 260,  
 262–264, 274, 276, 277,  
 281–283, 285, 287–289,  
 297, 302, 304, 312, 323–326,  
 336, 337  
 Matuszewski Ignacy 53  
 Matuszewski Karol 31, 32, 41,  
 261, 262, 315, 316  
 Maupassant Guy de 373  
 Meilhac Henri 165  
 Meissonier Jean-Louis-Ernest  
 372  
 Melbechowska-Luty Aleksan-  
 dra 30  
 Menges Anton Raphael 325  
 Mercie Antonio 335  
 Merwart Paul 92, 108–110  
 Michał Anioł (właśc. Michel-  
 angelo Buonarroti) 196,  
 205, 253, 325, 382, 403  
 Michaux Aleksander (pseud.  
 Miron) 20  
 Mickiewicz Adam 14, 27–30,  
 32, 44–47, 65, 115–117, 120,  
 128, 134, 135, 157, 161, 176,  
 179, 184, 187, 188, 214, 256,  
 299, 307–312, 314, 333, 334,  
 337, 343–345, 383, 395  
 Mickiewicz Władysław 29  
 Mierzejewski Franciszek 125  
 Mieszko I 139  
 Mill John Stuart 124  
 Millet Jean-François 354  
 Modrzejewska Helena (właśc.  
 Jadwiga Helena Chłapow-  
 ska) 70, 218  
 Molist Emilio Pi y 401  
 Morawski Marian 53  
 Morawski Zdzisław 98  
 Mozart Wolfgang Amadeusz  
 117, 179, 195, 334, 396  
 Munkácsy Mihály 253, 373  
 Murger Louis-Henri 310  
 Neron 337  
 Newton Isaac 334, 367  
 Ney Michel 159  
 Nie-Apelles zob. Zawadzki  
 Bronisław  
 Niedźwiedzki Władysław 114,  
 138, 253  
 Norwid Cyprian Kamil 93, 341

- Noskowski Władysław 307  
 Nowakowska Wanda 37  
 Ochorowicz Julian 186, 193  
 Odyniec Antoni Edward 189, 384  
 Offenbach Jacques 165, 223  
 Okoń Waldemar 55  
 Okulicz-Kozaryn Radosław 74  
 Olszaniecka Maria 36, 37, 39, 40, 42, 52, 247  
 Orgelbrand Maurycy 160  
 Orzeszkowa Eliza 125  
 Otto III 98  
 Paczoska Ewa 26, 75  
 Pajzderska Helena Janina (pseud. Hajota) 189  
 Parrasjos 398  
 Payer Julius 373, 402  
 Pecht Friedrich 301  
 Perrault Charles 165  
 Perykles 255  
 Petrarka Francesco 195  
 Piasecki Zdzisław 37, 40  
 Pik Jakub 160  
 Pilecki Antoni 18  
 Piloty Carl Theodor 382  
 Piłsudski Józef 92  
 Piotrowin (właśc. Strzemińczyk Piotr z Janiszewa) 168  
 Platon 55, 160  
 Pliniusz Starszy (właśc. Gaius Plinius Secundus) 353, 398  
 Plutarch 352  
 Pług Adam (właśc. Antoni Pietkiewicz) 29, 312  
 Podraza-Kwiatkowska Maria 56  
 Poe Edgar Allan 174  
 Poniński Adam 249  
 Potocki Józef Karol 375  
 Pradilla Ortiz Francisco 215  
 Praksyteles 185, 195  
 Prével Jules 373  
 Proudhon Pierre-Joseph 257  
 Prószyński Ludomir 184  
 Prudhomme Sully René François Armand 72, 162, 163, 167, 178  
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 13, 16–30, 32, 33, 35–47, 49–67, 69–75, 83–85, 91, 93, 94, 96–98, 103, 111–113, 115, 119–121, 123, 124, 126–131, 133–137, 139, 140, 143–147, 149, 150, 152, 154, 157, 162, 163, 165–167, 169–180, 331, 334, 335, 342, 343, 357, 364, 368–373, 375, 377, 380–383, 387, 389, 394  
 Rafael (właśc. Raffaello Santi) 59, 123, 127, 147, 190, 194–196, 212, 326, 388  
 Rafael z Urbinozy 325  
 Rajchmanowa Melania 66  
 Ratajczak Wiesław 15

- Rauch Christian Daniel 139  
 Rejtan (Reytan) Tadeusz 249  
 Rembrandt Harmeszoön van Rijn 386  
 Reszke Edward 110  
 Reszke Jan 110  
 Reszke-Kronenberg Józefina 61, 110  
 Rietschel Ernst Friedrich August 138  
 Rodin Auguste 158  
 Rood Nicholas Ogden 348, 349  
 Rosa Salvator 386  
 Rosenkranz Karl 36  
 Rubens Peter Paul 212, 253  
 Rydel Lucjan 367  
 Rygier Teodor 312  
 Rzepińska Maria 39  
 Rzętkowski Stanisław Marek 29  
 Sabowska Ludwika 121  
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 28  
 Sarnecki Zygmunt 307  
 Schadow Johann Gotfried 139  
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 342  
 Schiller Friedrich 117, 127, 138, 139, 179, 189, 195, 334  
 Schopenhauer Artur 403  
 Schwelborn Heinrich von 277  
 Scott Walter 195  
 Shakespeare William 147, 196, 208, 256, 299, 400  
 Shelley Percy Bysshe 400, 402  
 Siemieński Lucjan 220  
 Siemiradzki Henryk 213, 285, 287, 379  
 Sienkiewicz Henryk 99, 373  
 Skała Agata 16  
 Skarga Piotr 250  
 Skrzyński Konstanty 110  
 Słowacki Juliusz 128  
 Sobieraj Tomasz 15  
 Sobolewski Tadeusz 53  
 Sofokles 335  
 Sokrates 62, 146  
 Spasowicz Włodzimierz 186, 193  
 Spencer Herbert 51, 62, 146, 375, 387  
 Stanisław August Poniatowski 334  
 Stanisław ze Szczepanowa, św. 168, 323  
 Stępnik Krzysztof 30  
 Struve Henryk 36–38, 43–46, 48–50, 52, 84, 183, 188, 241–248, 250–264, 271–285, 287, 289, 291, 297, 321, 323, 338, 342, 347, 349, 351–355, 364, 377, 378  
 Strzemińczyk Piotr z Janiszewa zob. Piotrowin  
 Suchocki Wojciech 37  
 Sulimierski Filip 384  
 Sully James 162, 167

- Sygietyński Antoni 16, 31, 39,  
50, 67, 69, 70, 103, 125, 152,  
153, 209, 369, 371, 387
- Symonds John Addington 389
- Szancer Władysław (pseud.  
Ordon) 20
- Szolc-Rogozński Stefan 94,  
166
- Sztachelska Jolanta 36–39
- Szubert Piotr 30
- Szumlańska Paulina 29
- Szymanowski Wacław 92,  
110–113
- Świętochowski Aleksander  
30, 50, 134, 230, 236
- Taine Hippolyte 25, 45, 51,  
55, 59, 62, 65, 75, 121, 125,  
126, 140, 144, 151–154, 158,  
167, 168, 170, 171, 208–210,  
300, 303, 304, 341, 342,  
371, 387
- Talma François-Joseph 101
- Tarnowski Stanisław 53
- Thorwaldsen Bertel 139
- Tokarzewicz Józef (pseud.  
J.T. Hodi) 69, 75
- Tokarzówna Krystyna 19, 37,  
40, 73
- Tołstoj Lew 56
- Tycjan (właśc. Tiziano  
Vecelli, Vecello) 205, 253,  
268, 318
- Tyndall John 146
- Tyszyński Aleksander 185
- Unger Friedrich Wilhelm 351
- Urbański Aureli 397
- Velázquez Diego 268, 318
- Verdi Giuseppe 95
- Véron Eugène 51, 52, 55, 59,  
62, 140, 144, 157–161, 167,  
172, 177, 348, 349, 387
- Veronese Paolo (Werończyk  
Paweł) 385
- Viollet-le-Duc Eugène 333
- Vischer Friedrich Theodor  
188
- Voltaire (właśc. François-  
-Marie Arouet) 138, 216,  
218
- Wagner Richard 205, 380, 396
- Washington Georg 138
- Weber Carl Maria 138
- Weiss Tomasz 16
- Weloński Pius 161
- Wereszczagin Wasilij 252, 373
- Wergiliusz (właśc. Publius  
Vergilius Maro) 219, 220
- Wieland Christoph Martin  
147, 167
- Wiertz Antoine 99, 127
- Wierusz-Kowalski Alfred 92,  
106, 107, 109
- Wilkoński August 212
- Winckelmann Johann Joa-  
chim 139, 325

- Wiszniewski Michał 62, 145,  
     148, 149, 167, 168  
 Wiślicki Adam (pseud. Rę-  
     bajło) 68  
 Witkiewicz Stanisław 36–38,  
     40–46, 48, 50–53, 67, 83,  
     84, 91, 103, 104, 106, 157,  
     203, 210, 211, 213, 241, 247,  
     251, 258, 262, 271, 280,  
     288–305, 315, 321–330, 338,  
     342, 364, 369–371, 373–375,  
     377–380, 382–384, 387,  
     389–391, 394, 398, 399  
 Witold, wielki książę Litwy  
     214, 250  
 Władysław Jagiełło 214  
 Wolff Albert 210  
 Wolter zob. Voltaire  
  
 Young Thomas 348  
  
 Zagórski Włodzimierz  
     (pseud. Publicola) 69  
  
 Zajkowska Joanna 18, 20  
 Zalewski Cezary 24, 64  
 Zamarajew Włodzimierz 42  
 Zamoyski (Zamojski) Jan  
     248, 249  
 Zawadzki Bronisław (pseud.  
     Nie-Apelles) 27, 211, 213,  
     285, 289  
 Zawistowski Józef 29  
 Zeuksis z Heraklei 353, 398  
 Zimmermann Robert 300  
 Žižka Jan 277  
 Zola Émile 15, 99, 127, 128,  
     204, 205, 208, 257, 372,  
     373, 401  
 Zumbush Caspar Clemens  
     336  
  
 Żeleński Władysław 44, 307  
 Żmurko Franciszek 403



### W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobietą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, Pan Tadeusz *po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumiałość” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisławski, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019
- tom 13 – Tomasz Sobieraj, *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 2019
- tom 14 – Agnieszka Kwiatkowska, *Polemika wokół Pułtawy i Jagiellonidy, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu*, Poznań 2019
- tom 15 – Sylwia Karolak, *Spory o Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019
- tom 16 – Lucyna Marzec, *Spór o Granicę Zofii Nałkowskiej*, Poznań 2019
- tom 17 – Maria Jolanta Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczycie Literatura a życie polskie*, Poznań 2019
- tom 18 – Dariusz Pawelec, *„Powinna być nieufnością”. Nowofalowy spór o poezję*, Poznań 2020
- tom 19 – Rafał Moczko, *Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie – stosunek emigracji do kraju*, Poznań 2020
- tom 20 – Paweł Mackiewicz, *Spór o realizm 1945–1948*, Poznań 2020
- tom 21 – Maciej Gorczyński, *Wacław Borowy versus Adam Grzymała Siedlecki. Spór o racje literatury polskiej*, Poznań 2020
- tom 22 – Krzysztof Fiołek, *Młodopolski spór o Sienkiewicza. Kampania oskarżycielska „Głosu” i reakcje obrońców Litwosa*, Poznań 2020
- tom 23 – Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny*, Poznań 2020